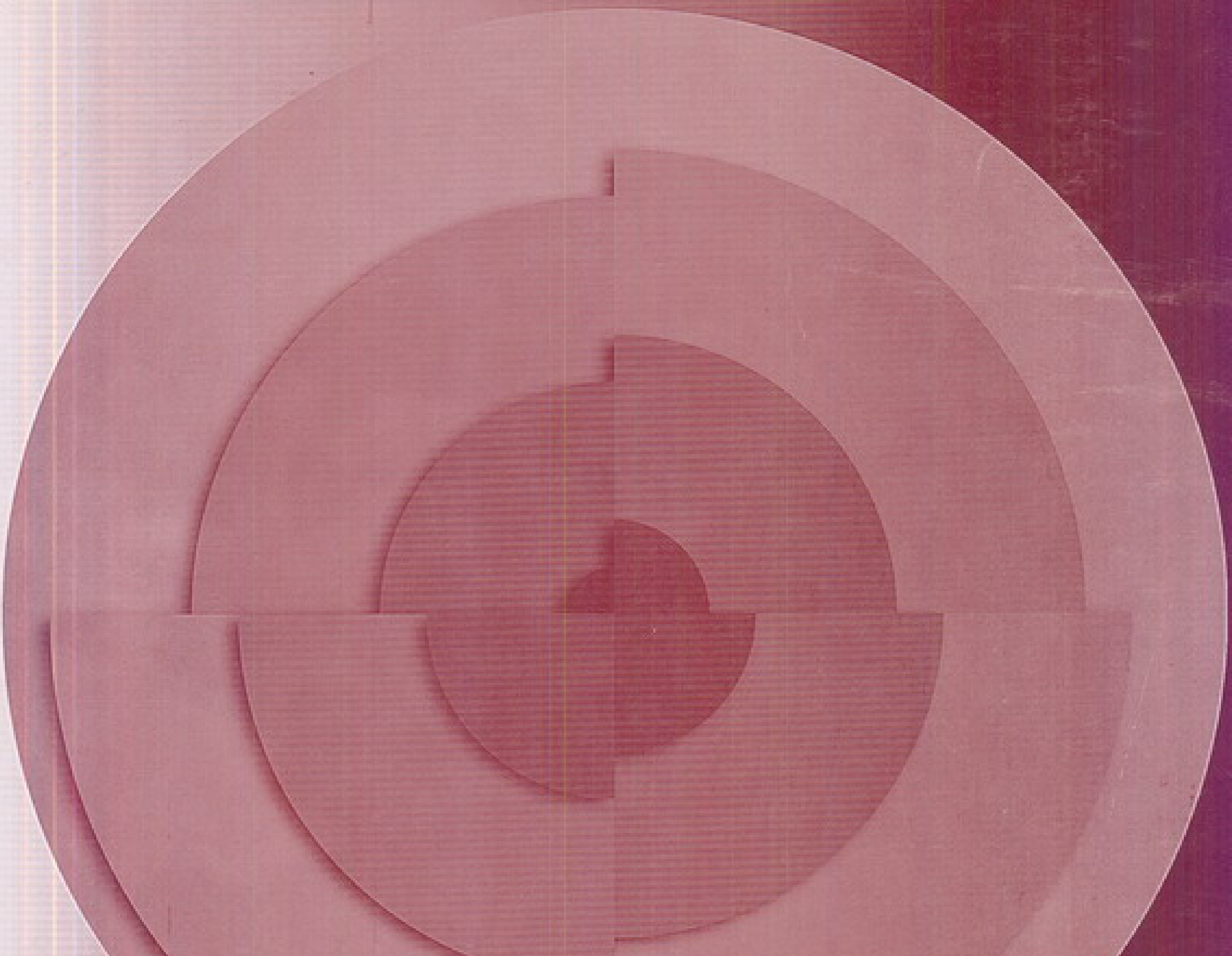
44

Gramma



Universidad del Salvador
Facultad de Filosofía, Historia y Letras
Escuela de Letras
Año XVIII - Número 44
Abril de 2007

ISSN 1850-0153

Gramma

Gramma

AÑO XVII - NÚMERO 44 - ABRIL DE 2007

ISSN 1850-0153

DIRECTORA
Alicia Sisca

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Juan José Delaney

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ana Benda, Rodolfo Modern, Antonio Requeni, Eduardo Sinnott y Alicia Sisca

EQUIPO
Javier Barquet, Alfredo Ezequiel Marangone,
María Laura Pérez Gras y Marcos Rodríguez

DISEÑO DE TAPA
Mario Rodríguez

COMPOSICIÓN Y ARMADO
Alfredo Ezequiel Marangone

www.salvador.edu.ar/gramma

SUMARIO

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

La belleza de este mundo. Palabras en torno de Héctor Tizón y su última novela, por Marcos Rodríguez 5

Identidad y alteridad en La muerte de Artemio Cruz, *de Carlos Fuentes*, por María Bazán Lascano 8

Prendere la paròla. Un acercamiento a Eugenio Montale, por Sandra Gallé 18

Gregorio Samsa, ¿Un bicho gracioso? Aproximación a La metamorfosis, *de Franz Kafka*, por Juan Pablo Spina 26

LÍRICA

(Des) Amor y África, por Elena Martin 33

Anticipo de *Archipiélago*, por Daniel Clemente Del Percio 35

Conversaciones

Fernando Sorrentino: «David Copperfield, *de Dickens, me marcó para siempre*».
Entrevista por María Laura Pérez Gras 39

El regreso, por Fernando Sorrentino 46

Memoria

Presentación 51

Cartas y cartas, cuento por Benito Lynch 53

Libros 73

Agenda 79

Autoridades 81

Estudios e investigaciones

La belleza de este mundo. Palabras en torno de Héctor Tizón y su última novela

por

Marcos Rodríguez

«...todo corre vertiginosamente a la nada, pero la nada es Dios...»

Este ensayo gira en torno de novelas. Mis palabras, entonces, estarán hablando inevitablemente de palabras, y nada más que de palabras. Quiero hacer una lectura de la novela *La belleza del mundo*, de Héctor Tizón.

Somos seres de la palabra y la forma en que comprendemos el mundo está atravesada por ella y en ella se configura. Pero no tratarán estas páginas de la forma en que se construye en esta novela una determinada imagen del mundo, sino más bien de lo que ella significa o quiere significar.

Lo que aquí se dice tiene el peso de la convicción personal. Hablo de la novela de Tizón; me gustaría hablar de algo más. Estamos, sin embargo, dentro de una novela y esta imagen del mundo, producto de las palabras, sigue siendo no más que una representación. El valor de esta representación dependerá del valor que cada lector asigne a la obra de Tizón. Dependerá de la medida de realidad que cada quien le otorgue a las palabras. No puedo, con mis palabras, hacer más. A fin de cuentas, todo punto de vista no es más que un acto de fe.

Yo, por mi parte, a Tizón le creo.

¿Qué es la belleza? ¿Cuál es esta belleza que se deja oír en el silencio, que se ve en el vacío, que se atrapa en la fugacidad? ¿Qué es esta belleza de la nada, del mundo?; ¿esta belleza que se siente un todo, que todo lo es y todo lo disuelve? ¿Cuál es, a fin de cuentas, la belleza del mundo?

Quienes transitamos las novelas de Héctor Tizón vamos conociendo poco a poco y cada vez, otra vez, este mundo, que es su obra. No puedo decir que he leído todo de este gran autor. Pero los temas que pueden preocupar a un ser humano son más bien pocos y recurrentes. A lo largo de nuestras vidas, quizá alcancen los dedos de las manos para contar aquellas cosas que nos resultaron importantes. ¿Sobre qué escribe Héctor Tizón?

El personaje de Tizón es, como arquetipo, el viajante. Muchos de sus protagonistas ni siquiera alcanzan a tener un nombre; seres del anonimato, se podría decir que son seres de la idea (pienso en este punto, por ejemplo, en los personajes de Dostoievski); sin embargo, se muestran siempre seres carnales, pasionales. En general, podríamos decir que el héroe de Tizón es un hombre herido, una consecuencia, el desecho de un hombre que ha perdido algo, lo ha perdido todo, o esté, probablemente, en camino de perderlo. Sea como fuere, no estamos nunca ante personas completas, ni seres concluidos y ubicados. El hombre de Tizón está condenado a la fuga, al camino. Si no huye de un lugar, va a otro; debe por lo menos ir de aquí para allá, para vender, para olvidar, para salvar su vida o para encontrarla. Pienso, por ejemplo, en *La casa y el viento* o *El hombre que*

llegó a un pueblo. Si hay un hogar, tarde o temprano tendrá que ser abandonado. El hombre de Tizón suele no encontrarse a gusto en el mundo.

Por otra parte, la fuga de los personajes es el correlato de la fuga del tiempo. Es uno de los grandes temas de Tizón: el tiempo y la muerte. El tiempo es la vida: ese irrefrenable torrente que todo lo arrasa, todo lo toca, todo se lleva consigo y nada trae, salvo la muerte y el olvido. El paisaje de Tizón es la Puna, paisaje desierto y desolado.

> —*¡La puerta!*— se oye una voz, pero el muchacho no se apresura, contempla hacia fuera, hacia el fondo blanquecino y sin embargo veladamente luminoso. Es la Puna. Mira hacia la Puna, las montañas azuladas, blancas, las quebradas, hacia una lejanía abstracta y cruel, hacia la nada. (De «El mundo, una vieja caja de música que tiene que cantar», en *El jactancioso y la bella.*)

Se habla de etapas en la obra de Tizón. Una primera, de vanguardismo, cierto regionalismo y defensa de la marginalidad. Una segunda, más reposada, tal vez más universal, con un estilo llano, distinto, y dentro de la cual entraría, por ejemplo, *El hombre que llegó a un pueblo*. Y quizá se pudiera hablar de una tercera etapa, la de sus más recientes novelas. La clasificación es justa (excepto, tal vez, en esta tercera etapa que propongo) adecuada para el estudio y el análisis; pero pasa por alto el factor de la enorme continuidad que hay en toda su obra. Si no se la pasa por alto, es válido por lo menos recalcarla. Su primera etapa habla de una cultura que desaparece, de los olvidados de la historia, un mundo puneño negado y amenazado, otra vez, por la hegemonía del centro; después habla simplemente de un mundo (el mundo) que desaparece (el tiempo). ¿Hay diferencias? Por supuesto que las hay, pero importa ahora sólo recordar que la fugacidad siempre estuvo presente en su obra.

El hombre de Tizón no está en su lugar en el mundo. Hubo ya, en obras anteriores, hogares (pienso ahora en *Luz de crueles provincias*), pero esta condición de hogar no le quita al mundo el terrible peso de lo efímero. Los paisajes siguieron siendo inhóspitos; los destinos, dolorosos. Ahora Tizón nos habla de la belleza del mundo.

¿Podemos pensar, leyendo esta última novela suya, que el autor ha encontrado su lugar en el mundo? ¿Podemos pensar que ha hecho las paces con la fugacidad, o que la niega? ¿Está el hombre Tizón satisfecho? ¿De qué nos esta hablando cuando nos habla de esta belleza?

Cuando se habla de Tizón, es oportuno volver a rechazar las nociones de regionalismo y de paisajismo. Ambienta su ficción en una región pero ¿qué, sobre la faz de la tierra, no lo es? Se podría hablar de regionalismo en el caso en que una escritura se configura desde el pintoresquismo, pero no es este el caso. No podríamos decir, por otra parte, exactamente en qué región se ambienta esta novela. El paisaje acompaña, como lo hace en toda la obra del autor. Sin embargo, la belleza de Tizón no es de pinturas de paisajes, primorosas llanuras o tormentas imponentes. El paisaje acompaña, pero sólo en la medida en que es el marco del mundo. En realidad, las descripciones en la novela son más bien escasas y siempre muy escuetas.

El personaje que se llama Lucas, el protagonista de la novela, pasa por tres momentos diferentes, cada uno precedido por un epígrafe de la *Odisea* (paradigma literario del hombre en peregrinación): uno, el primero, habla de amor, hogar y trabajo; el segundo, de deambular en busca y huída, seguido de una primera reconciliación; y otro, el tercero, del regreso. Se ve, es un camino circular. No sabemos de Lucas más que lo que es funcional en la novela, y es esto lo que le da un ligero tinte abstracto al personaje. Pero con Lucas asistimos, y creo que esto es una novedad en Tizón, a ese primer momento de armonía: el amor. De Lucas vemos lo que quizá en otra novela suya hubiera sido sólo la prehistoria del personaje; y esa prehistoria ocupa la mitad de la narración. Todo este primer momento está plagado de signos y marcado por la crueldad del mundo, pero es un momento de paz, al menos para Lucas, el momento del amor, que inevitablemente se quiebra. La segunda parte de la novela («Veinte años después») es lo que quizá constituiría una típica novela de Tizón. En la última («Ahora»), se da la vuelta al pueblo, que no es una vuelta al hogar; y está la reconciliación. Es todo un largo camino de despojamiento. Con la primera reconciliación, cuando «la mujer», Lucas había tenido vislumbres de aquello que sólo al final, ya despojado absolutamente de todo (incluso de los recuerdos que había vuelto para recuperar, ahora reincorporados), terminará de comprender cuando, en el último párrafo de la novela, sienta «la música del cosmos». Comprenderá lo que ha sido el camino de su vida.

El camino de despojamiento de Lucas es, en el sentido más amplio de la palabra, un camino de crecimiento. Dos son las cosas que debe aprender:

> «Ser adulto significa saber que uno no tiene madre, que uno yace despierto y solo en la oscuridad de la noche.»
> «...en ese momento probablemente sintió que crear el mundo es menos imposible que comprenderlo.»

Él irá, en su fuero interno, aprendiendo a golpes estas dos verdades. Pero asimiladas estas cosas, dejan al hombre sin un lugar en el que estar. Es Lucas quien vaga por los mares porque oscuramente sabe que no hay lugar para él, porque el mundo es, en sí mismo, inhóspito. Hasta que llega el final, y logra directamente observar la belleza del mundo.

El mundo no es ni se ha vuelto mágicamente en un lugar acogedor. Lleno de desgracia y de los otros, puede ser muy amenazante. Transido por el tiempo, su condición inevitable, se vuelve efímero, inaprensible, casi ilusorio. Todo lo que está en el mundo ha de pasar. Nosotros, los hombres, inevitablemente moriremos; el tiempo lo desgastará todo; el amor desaparece y todo se va, sin ningún motivo. ¿Qué clase de belleza, entonces?

Es aquí donde podríamos aferrarnos al paisaje. Llueve pausado, armoniosamente, y Lucas piensa: aquellas colinas que siempre han estado; la piedra al borde del arroyo en el que se limpia, que probablemente hace siglos que está en el mismo lugar; el pueblo al que vuelve; Laura, que existe otra vez, pero que es su hija.

> ...Llovía, pero no soplaba ningún viento y las gotas caían derechas a tierra... No sentía nada dentro de sí, ni preocupación ni asombro. El don de la vida y el don de la muerte son equivalentes, y también la felicidad y la desdicha, y sobre todo la suerte y el azar... A ellos nos abandonamos o resignamos a aceptar, en silencio, sin lamentos ni estridencias, una vez que aprendemos que somos más nobles que nuestro destino de corrupción y de nada.

El mundo es lamento y nada; la vida es la herida que llevamos, irremediablemente transitoria. Pero lo efímero del mundo traiciona. Porque una vez que aceptamos que estamos solos en la noche, que el mundo no puede entenderse, «que toda existencia individual es ilusoria... que lo único que existe es la gran corriente que fluye, y que morir o matar es sólo un gesto aparente», es entonces cuando surge la belleza. Esa verdadera belleza que irradia de cualquier cosa, que se ve, se escucha y se siente. Es la belleza de un mundo traslúcido, de este, nuestro mundo, que está en el paso ahí afuera, que se muestra en la belleza que espera a quien va más allá de sí. Y que, en esa belleza, se justifica.

> La belleza del mundo en un día como hoy, por ejemplo, es un milagro; la belleza es siempre un milagro. Todo estaba en silencio, pero no un silencio simplemente de ausencia de sonidos, sino algo infinitamente más real que los sonidos. Hay un silencio en la belleza del mundo que es como inaudito y extraño, que nos hace olvidar la suerte y la desdicha y el destino personal.

Marcos Rodríguez egresó de la USAL como Licenciado en Letras, en 2005. Es ayudante de cátedra de Literatura Alemana. Miembro de la Asociación Argentina de Germanistas, ha publicado cuentos en *Gramma*.

Identidad y alteridad en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes

por
María Bazán Lascano

Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yo: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí. Puedo concebir a esos otros como [...] el Otro, el otro y otro en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que nosotros no pertenecemos. Ese grupo puede estar, a su vez, en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los 'normales'; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad.

Todorov: *La conquista de América*

... para que pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia, no soy, no hay yo, siempre somos nosotros...

Octavio Paz: «Piedra de Sol» en *Libertad bajo palabra.*

Introducción

¿Qué es la otredad, la alteridad? Es difícil de buenas a primeras responder a esta pregunta que aún hoy sigue suscitando controversias y debates de todo tipo, desde las perspectivas disciplinarias más diversas. Preguntarse por la otredad, esto es, por la diversidad humana en definitiva, supone el análisis de la manera en que el individuo se vincula con el prójimo y construye espacios de sociabilidad.

Es la intención de este trabajo plantear los interrogantes que el mismo texto objeto de estudio, *La muerte de Artemio Cruz,* de Carlos Fuentes, explora y manifiesta en sus discursos[1] en torno a dicha problemática. En efecto, no se trata de un tema nuevo en la historia de la humanidad, puesto que siempre se ha convivido con la dialéctica personalista Yo-Tú, cuya característica principal es la imposibilidad de fundición de particularidades en términos de esencias. Fulano no es Mengano (y viceversa), y nunca lo será. La identidad, entonces, es otro de los conceptos clave, junto con el de alteridad. ¿Identidad y alteridad o identidad *versus* alteridad? ¿Cuándo el otro se vuelve un obstáculo para alcanzar mis fines o, también, un ser extraño, y por eso, insignificante en el espacio en que me muevo? Y sin embargo necesitamos del otro para ser, para reconocernos y completarnos como seres de carne y hueso pensantes y provistos de sensibilidad. El otro nos da el ser. Somos a partir de su mirada. Los otros atestiguan sobre nuestra existencia y admiten la presencia de lo distinto sobre lo diverso. Al mismo tiempo, el propio yo construye su punto de referencia sobre los límites de la identidad e individualidad del otro. En la novela, Artemio busca testigos, veedores, oidores y repetidores de la biografía que, en distintas versiones y según a quién se dirija, escribe y reescribe mediante las propias elecciones y el ejercicio de su memoria.

En la construcción de la personalidad de cada uno, los discursos juegan un papel relevante. El ser humano actúa sobre la base de discursos, es decir, movilizado por convicciones, principios e ideas que aprende, elige y asume durante toda su vida, y que aplica en forma práctica permanentemente en el vaivén cotidiano. Los discursos y la cultura que se forma a través de los discursos son tan importantes que de ellos dependen nuestros actos (o al menos los condicionan): la elección del tipo de vida, las ideas con

las que pactamos y, por lo tanto, la postura que asumimos frente a la diversidad de la realidad. La obra de Fuentes cuestiona, a su modo, los discursos que han construido la idiosincrasia mexicana, su historia y cultura, y los coloca, en parte, como responsables de una crisis de identidad profunda gravitante en el pueblo mexicano, que ha conducido a divisiones, no sólo entre facciones revolucionarias y en las luchas de clases, sino principalmente en las relaciones entre el varón y la mujer. De manera explícita e implícita, el autor enuncia (y denuncia) la soledad del hombre entre los individuos, la necesidad imperiosa y hasta desesperada de reunirse, aglomerarse y agruparse a fin de no soportar ni enfrentar solo el rostro verdaderamente visceral de nuestra identidad. La historia de México, a partir de la conquista de Hernán Cortés sobre los aztecas y de la existencia de la Malinche, actualiza y reescribe el drama bíblico del Edén, la ruptura de la armonía entre el varón y la mujer, el principio de la discordia universal. Y no lo hace en su valor netamente católico, sino como símbolo universal de separación y escisión. A partir de aquello, el legado de la *chingada* se ha perpetuado y continúa surcando la mexicanidad.

En este trabajo, se pretende analizar la problemática de identidad y alteridad presente en la personalidad de Artemio Cruz (en la forma del desdoblamiento) y en las relaciones de este con sus mujeres; las características y el papel de la mujer en cuanto yo/otro femenino, que se perfila frente al personaje central de esta novela (yo/otro masculino), a fin de descubrir cómo se configuran o construyen estas identidades y otredades a través del discurso dialogal del texto y privilegiando lo no dicho.

Un tema central que atraviesa la novela es el diálogo (o la falta de él); la comunicación y la incomunicación, las omisiones y los silencios y la censura como prácticas aprendidas, acostumbradas y constantes entre Artemio y sus mujeres. No es tan esencial lo que se dice, como lo que se piensa y siente, pero se calla. El choque de identidades y otredades se da en el plano de los discursos culturales en disputa. La obra en sí misma es un gran juego de discursos y voces que se atropellan o entremezclan con sentido para fijar las escenas que, en su trascurrir, dejan entrever los vacíos, las ausencias, que se alzan entre los ecos de las voces de los personajes.

¿Qué ocurre cuando el varón o la mujer se transforman para el otro en lo extraño, lo desconocido, lo infranqueable? ¿Cuánto influyen los *a priori* mentales: prejuicios, inseguridades, desconfianzas, presupuestos, cultura, etc. en el acercamiento o alejamiento mutuo de los individuos? El muro que se yergue entre los seres humanos es como una máscara, una etiqueta que modela nuestra conducta, y se adhiere tanto, que acaba por adquirir más existencia ella que nosotros mismos. Y no es que seamos víctimas de su presencia, pobres sometidos de su irrefrenable poder; somos hacedores de sus contornos y delineaciones. El otro entonces se transforma en «mi enemigo»: alguien que querrá penetrar la dura corteza para llegar a mí, franquearme y volverme vulnerable e indefenso. Las máscaras, también, son las defensas virtuales que erigimos frente a las acechanzas de la alteridad que pretende quebrar sus trincheras.

Los rostros del desdoblamiento

Resulta ineludible analizar en esta obra el tema del doble, como uno de los aspectos que rodean la problemática de la otredad. Bargalló se refiere a este punto en su ensayo sobre identidad y alteridad; establece una tipología del desdoblamiento, que puede darse por fusión, fisión o metamorfosis. Ninguna de las tres clases responde estrictamente al caso particular de Artemio Cruz, pero los conceptos del autor son fundamentales para aproximarnos al estudio del tema en la novela de Fuentes. Asimismo, la cuestión identidad/otredad se halla enmarcada en un abordaje profundo sobre la mexicanidad, que el autor mexicano coloca como trasfondo en su obra. México es el país que «no es uno; son mil países con un solo nombre» (p. 399)[2], como Artemio, mil hombres, mil rostros, posibilidades, destinos en un solo nombre, cuyas letras pueden formar miles de otros nombres, las otredades que deambulan por este ser proteico, en sentido metafórico. El desdoblamiento, esto es, «la aparición del Otro»[3], afirma Bargalló, se activa ante la inminencia de la muerte, como una forma de sobrevivirla, de repeler su amenaza, colmando los espacios vacíos del Yo, representados por los caminos desechados en el ejercicio de la libertad. El Doble encarnaría las escenas de los dichos y las acciones que el Yo no asumió (no eligió), y sus potenciales consecuencias o efectos, como hacedores de destinos posibles. En definitiva, se trata de la ficcionalización de la vida concreta en la memoria del personaje, a través de la imaginación y recreación interna de aquella.

[...] el Doble aparece de repente, cuando el

> Yo ha tenido experiencia del Otro (de lo otro) dentro de sí. El Doble existe desde el momento en que existe la conciencia del Yo, del cual el Otro no es más que una alternativa […][4].

En Artemio se da esto mismo cuando, en medio de la convalecencia, repasa su vida pasada, examina las decisiones que tomó, y cómo estuvieron estas ligadas a su afán de supervivencia y conquista de los otros. Cada escena que se le presenta supone para el protagonista el desenvolvimiento en la acción de Otro, no completamente equivalente a su Yo (presente), es decir, un Tú o un Él (otros Yo) que no se corresponden estrictamente, aunque guarden relación indeleble entre sí. Los espejos en los que se observa le devuelven una imagen de su rostro desfigurada, desunida y asimétrica, como están todas las partes o planos que conforman su identidad. Todo se halla ligado a la estructura de la novela, cuyas partes el lector debe unir o concatenar en el progreso de la lectura para conocer la personalidad compleja de Cruz y la intención crítica de fondo del autor.

«La memoria es el deseo satisfecho» (p. 92): el espacio que permite vivir la vida posible de los otros, intercambiar los papeles en la historia, para prevalecer sobre los demás y succionar algo de sus experiencias; ser una suerte de escritor que experimenta en carne propia la realidad ajena. El Yo como sustituto del Otro, y viceversa. El soldado herido, Gonzalo Bernal, su hijo Lorenzo: *dobles* de su identidad, potencialidades truncadas de su Yo escindido entre voces de disidencia y complacencia, reprobación y aprobación. El sentimiento de ajenidad que envuelve al protagonista provoca la atomización de su ego, al punto de sentir por momentos que Otro, distinto del Yo agonizante y enfermo, es el que amó a Regina hace tiempo; Otro, el que estuvo en Coyoacán rodeado de celebridades insulsas; Otro, el que se escucha hablar casi continuamente en el grabador. Y es que el ordenamiento de la temporalidad juega un papel relevante dentro del relato. La cuestión de la identidad y de la alteridad en Artemio Cruz está ligada a las coordenadas espacio-temporales: ¿El pasado es el Otro o es el Yo? ¿Yo es ahora o fue antes, o ambos? ¿Quién es Yo; quién es el Otro? Yo es todos, y todos son sus máscaras. «Me dicen que soy, ahora, nunca que fui» (p. 46): la conciencia del personaje se actualiza mediante la agonía que padece. El dolor lo reinstala en el presente, obligándolo a sentirse y a pensarse desde todos los puntos enfermos de su cuerpo. El reconocimiento de la vulnerabilidad de su organismo lo retorna al Yo. Los vidrios del bolso de Teresa, a través de los cuales se mira, reflejan la fragmentación visceral de su ser. La deformación evidente de sus partes disuelve la máscara impasible que construyó para sí durante su vida; el «rostro roto» (p. 15) que ocultaba emerge indolente para desmentir al gesticulador: «Soy esta mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor» (p. 14). Lo llama doble, mellizo, gemelo: el Otro irrumpe en su universo psíquico y fracciona en mitades idénticas pero disímiles el eje de la personalidad de Cruz, un hombre dividido ya desde el origen en la unión de dos mundos: el español (el poder) y el indígena (la subordinación), lo que da lugar al mestizaje de los discursos y las verdades: «El otro. Artemio Cruz. Su gemelo. […] Su doble. Ayer Artemio Cruz, el que sólo vivió unos días antes de morir, ayer Artemio Cruz… que soy yo… y es otro […]» (pp. 18-19).

La Máscara es lo que antepone el mexicano frente a la complejidad de su historia personal, marcada por las facciones y la separación. Toda su vida es una búsqueda de las partes desprendidas entre los discursos de la Historia. Ante el temor de ser rajado, de abrirse, se disfraza con parcialidades que lo inmunizan contra la desolación axial que corroe su esencia. La *chingada* es, para los mexicanos, lo que el pecado original es para los católicos: una marca perenne de desunión o desarmonía. Por ambos, la concordia o el entendimiento entre el varón y la mujer se quiebran, y cada uno se convierte en extraño para el otro, y en desconocido para sí mismo: «¿Cuál es la cara más auténtica del personaje, la que oculta bajo el disfraz o la que enseña precisamente en ese disfraz […]?»[5].

Por eso, Artemio deambula en los laberintos de su mente, en pos de alcanzar el esclarecimiento de su identidad. Hasta tanto no ocurra esto se mueve en la ambigüedad, en el espacio de la indeterminación personal, y cede ante unos y otros mostrando facetas de su personalidad contradictorias o disímiles, que desdibujan los contornos de la realidad de su existencia. Aun así, el carácter espectral (las zonas grises) que define al personaje desnuda las antítesis que pugnan en su conciencia. Los gemelos (o dobles) son, también, las oposiciones extremas de los valores (el bien y el mal, la valentía y la cobardía, el amor y el odio) que prevalecen alternativamente en su Yo al momento de tomar decisiones y de justificar sus elecciones. La dualidad manifiesta en su interior no puede desaparecer, porque «[su] existencia será fabricada con todos los hilos del telar, como la vida de

todos los hombres» (p. 50). Abdicar a ella implica renunciar a sí mismo.

Por otra parte, autenticidad *versus* gesticulación son los polos del combate constante que atraviesa los actos y las acciones del protagonista. Se podría afirmar que el primer polo predomina en el discurso del moribundo que, irónicamente, sólo conocerá el lector, ya que su mujer y su hija no podrán oírlo y él no podrá casi pronunciar palabra. Somos más de lo que decimos que somos cuando hablamos, somos también aquello que pensamos de nosotros mismos y de los otros. Quizá éste sea el ámbito infranqueable de todo ser humano, que lo repliega inexorablemente en su soledad cósmica. Artemio se llevará la verdad a su tumba. (¿Quién emitirá el juicio entonces? Muy probablemente los lectores, las otras generaciones.) La autenticidad brota ante la insoportable puñalada del dolor que lo impulsa a reescribir su biografía, y entonces lo que se da es un mono-diálogo de su conciencia diseminada entre las tres personas gramaticales, que narran para unir la fragmentada estructura de su identidad. La tripartición narrativa de las voces permite desglosar las distintas perspectivas de su personalidad y potenciar, a su vez, el desdoblamiento. En cuanto al otro polo, la gesticulación, funciona como mecanismo autodefensivo, por un lado, y como petrificador de esencias, por el otro. Gesticular, aparentar o simular son formas de matar el Yo, el rostro que se oculta tras el disfraz. Los «otros yo» de Artemio, o los dobles de su Yo, son esas muecas que fabrica para sus interlocutores: don Gamaliel, Catalina, el caudillo o presidente de turno, los norteamericanos, Lilia, Laura, etc., y para sí mismo. En su afán de preservarse, y evitar chingarse chingando a los demás, se ha alienado. Y en el estado agonizante de su presente, ese tiempo eterno de desasosiego, recorre el camino inverso hacia la *desalienación*, a modo de purgante de sus «múltiples» Yo para encontrarse con el «sí mismo» («El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo»[6]).

El Yo se duplica, por un lado, hacia dentro, y provoca la convivencia caótica de las instancias tripartitas de su ego, que representan, a su vez, los microdiscursos (ejes-puntos de vista) responsables de la construcción compleja de la personalidad de Cruz; y por el otro, hacia fuera, mediante la simulación proteica de su persona: las máscaras o falsos rostros que expone o muestra ante los demás lo convierten en «el Otro» frente a sus iguales y en «colega» para los extranjeros. Es decir, se iguala en la práctica con los *gringos* (los norteamericanos: *chingones*) y sus compatriotas traidores (burócratas terratenientes: *hijos de la chingada*), al tiempo que se distancia de quienes, como su hijo Lorenzo o incluso Gonzalo Bernal, buscan el destierro de las injusticias para con los más desposeídos y vulnerables (los *chingados*). Pero él también ha sido *chingado*.

Artemio Cruz es el prototipo del desarraigo. ¿Cómo determinar quién se es si se desconoce de dónde viene uno? ¿O si dentro late una respuesta, pero es demasiado dura para ser asumida? Heredero de dos mundos, dos grandes discursos, busca entre las múltiples voces estridentes de su conciencia los recovecos de su destino. Los desdoblamientos del Yo son, en este sentido, las preguntas lanzadas al espacio que el narrador (esta vez, como autor) se hace y le hace a la Historia. En la piel de este personaje, Fuentes descubre las máscaras de la desolada condición mexicana. La obra se torna Identidad y, del otro lado, el lector es la Alteridad que observa/piensa/siente su Yo en el «diálogo de espejos»[7] discursivos del texto. Las palabras, entonces, como afirma el autor, se vuelven «reveladoras y liberadoras»[8]. Este es, quizás, uno de los fines de la novela.

La identidad femenina

En la obra de Fuentes, aparecen mujeres de diversas clases y condiciones, y esto permite un estudio del mundo femenino y de las relaciones de género, cuya característica saliente, en la mayoría de los casos, es la actitud dominante de Artemio sobre aquellas. Una de las mujeres que el narrador muestra con más detalle, y no en vano a los fines de la obra, es Catalina. Octavio Paz, en su excelente ensayo *El laberinto de la soledad*, describe una serie de patrones distintivos de la condición de la mujer mexicana, asumida por herencia, acostumbramiento e imposición, y señala las diferentes «clases» de mujeres: «*Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad*»[9].

Las máscaras de identidad, los disfraces del yo, recubren tanto a varones como a mujeres, sugiere este autor; son modos de ocultamiento, de resignación a una forma de ser repetida, ya internalizada y, por eso, capaz de generar batallas internas del ego. La mujer se traiciona, en lugar de liberarse, cuando

sus actitudes de aparente ruptura con la «postura machista», acaban por igualarla, y rebajarla, en la práctica de la más negativa de las características del ser mexicano: la simulación. Los personajes de la novela simulan, es decir, esconden su rostro frente a la otredad. La identidad y la alteridad se vuelven, de este modo, conceptos en pugna. Cuando el hermetismo domina las relaciones humanas, mi deseo de ser alguien «distinto» de como el otro me concibe no encuentra respuesta aprobatoria o legitimación verdadera por parte de quien no se abre tampoco para recibir mi réplica esclarecedora. Esto ocurre a menudo entre Artemio y Catalina, en cuyos diálogos a través del fluir de la conciencia el lector entrevé las autocensuras u omisiones forzadas de ambos. ¿Por qué callan? Identidad y alteridad coexisten en el interior como términos de una lucha pendular que no se resuelve nunca, aparentemente, que rehúye una respuesta o síntesis iluminadora. Es conocido el dicho: «eres dueño de lo que callas, pero esclavo de lo que dices», y sin embargo, aquí pareciera revertirse un poco la frase. Los personajes son dueños de lo que callan, dueños de sus discursos, pero paradójicamente, se vuelven asimismo esclavos de sus omisiones, que en realidad encubren quiénes son: los más sinceros pensamientos y sentimientos, las contradicciones, los miedos y las inseguridades; en definitiva, aquello que no pueden/deben/quieren decir y que los condena a un mutismo alienante.

El caso de Catalina es particularmente emblemático en este sentido, ella constantemente se debate entre el deber y el querer, entre la obligación y el deseo. Se asume imposibilitada de decidir sobre su propio destino, y delega en los demás (hombres y Dios) el desenlace de los acontecimientos que le competen. Se muestra reacia a decidir, admite su debilidad, ya que siempre deseó que otros eligieran por ella. Por otra parte, su desarrollo como mujer se ha dado a partir de una figura masculina, referente directo de un modo de ser establecido, como el rol social que le concierne a cada uno, y que condiciona entonces la modelación y maduración de su personalidad. Su padre es quien encarna primero este estatuto, y luego será Artemio. Carece de referentes femeninos, por lo que está acostumbrada a moverse en un mundo de hombres. Las demás mujeres, Regina, Laura y Lilia, han tenido pasados violentos o conflictivos, y su «función» o disposición en el sistema de poder del protagonista variará de acuerdo con las intenciones de aquel.

Si, por un lado, Catalina no ha elegido su situación marital, y ha respondido más a bien a un «deber» familiar de conservar las tierras y el *status*, entregándose al ambicioso y advenedizo Artemio, por el otro, el desconcierto que experimenta frente a nuevas sensaciones en el plano sexual y a la permisividad de su instinto pasional en clara contradicción con sus «obligaciones» racionales autoimpuestas desestabiliza la estantería identitaria de su Yo, y provoca en ella una crisis en cuanto a la libertad de ser o no ser, y de cómo ser: «No permitiría que ese cuerpo tomara un camino delicioso, espontáneo, anhelante de caricias, mientras su espíritu le dictaba otro... En eso no debía pensar. No, no, no debía pensar» (pp. 78-79).

El *deber ser* se cuela como *alter ego* entre las alcantarillas de la mente de Catalina, y horada sus más recónditos sentimientos y pasiones, hasta obstaculizar el vehículo de sensaciones prohibidas, ligadas a la explosión de la sensualidad de su juventud y deseo. Se produce una violación introspectiva de «los mandatos» cada vez que ella *se deja ir* y accede al disfrute compartido de la sexualidad. La noche, con la oscuridad y la indeterminación de los cuerpos, que se reconocen y penetran mutuamente, avala sin tapujos el gozo carnal; la voluptuosidad se vuelve ilimitada y exigente, y se la acata sin resquemores. Pero la mañana, con la luz y la claridad de las fronteras individuales, el resurgimiento de los deberes y el esclarecimiento de los motivos de pugna, condena escandalosamente las escenas del pasado, tratando de sepultarlas en el olvido. Desde el punto de vista del psicoanálisis, la luz y la oscuridad identifican, respectivamente, espacios del *superyó* y del *ello*, entre los cuales el *yo* se busca sin sosiego. Esa búsqueda afanosa provoca el cimbronazo de las certidumbres: «Ante el escarceo erótico debe ser 'decente'; ante la adversidad, 'sufrida'. En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a un modelo genérico»[10].

Este modelo genérico de la mujer al que se refiere Octavio Paz explica la razón de los vaivenes de la conciencia de Catalina, que ya no sabe si debe ser/actuar tal como ha aprendido en la religión, como el padre le ha enseñado/legado o como Artemio le ha señalado/mostrado, lo que la conduce a cuestionarse sobre su identidad personal y genérica. El planteo radical respecto de su condición de mujer en esos espacios dominados por la masculinidad se manifiesta mediante preguntas autodirigidas e intercaladas en

los párrafos de Artemio, justamente para subrayar el oxímoron:

> Soy joven; tengo derecho... [...] Tengo derecho; está bendito por la Iglesia. [...] Oh, qué debilidad; siempre el despertar, esta debilidad, este odio, este desprecio que no acabo de sentir... [...] ¿Dios mío, por qué no puedo ser la misma de noche que de día? (pp. 137-139)

Es sumamente insegura en el terreno de la pasión y del amor, en sus cualidades eróticas y físicas de seducción. Supone la manera en que Artemio la ve (que es también como ella se ve): «objeto de un placer ocasional» (p. 145), emite juicios al respecto: «Parece bastarle esa pasión con que lo acepto durante la noche» (p. 140) y concluye amargamente sobre la razón de su existir: «Sin voz ni actitud, comprada, testigo mudo de él» (p. 142). Todos estos son pensamientos que Catalina nunca expone abiertamente; por eso, se habla de autocensura, de omisión obligada de la verdad. Lo no dicho *implosiona* en su interior hasta perturbarla significativamente, y delinea, a su vez, la motivación polémica de la novela. El silencio no se quiebra por temor a un enfrentamiento desolador de ambos rostros; es necesario «continuar con la farsa», prolongar el reinado de las máscaras para no resquebrajar el equilibrio de un sistema de soledades que se perpetúa cada vez. Lo que experimenta Catalina es una crisis con respecto a los «modos de ser» de la mujer, culturalmente arraigados ya, que le generan ese cúmulo de inseguridades corrosivas de su identidad. Y que, además, se acentúan en la medida en que la conflictividad interna no puede ser exteriorizada por medio de la palabra. Todo se halla íntimamente relacionado con el carácter «cerrado» del ser mexicano, siempre desconfiado y temeroso de «abrirse», por lo que pueda llegar a encontrar, según refiere O. Paz.

La omisión y la censura son formas veladas de despojamiento de identidades. Al callar, cuando contengo un deseo irreprimible de hablar, otorgo; la percepción del otro con respecto a mí se constituye sobre mis silencios, y entonces paso a ser lo que aquel conjetura sobre la base de su propia perspectiva del mundo y su interpretación de mis gestos. Si cada uno es un universo por descubrir, el otro me crea al mirarme e interactuar (y viceversa), y lo hace según sus concepciones, que pueden limitarme, condenarme o salvarme y redimirme. Catalina y Artemio, como pareja, se relacionan en estos términos. Detrás de las simulaciones y las apariencias cada cual se sitúa en orillas distintas, islas de conciencia que los envuelven resguardándolos del contacto (o contagio) con la alteridad, espejo caleidoscópico temible porque descubre el ser; si aceptaran verse en él, recuperarían en trozos su individualidad urgida de verdadera comunidad: «¿Quién vivirá en esa separación? Cuando ambos sepan que bastaría una sola palabra y sin embargo callen, ¿quién vivirá ese silencio?» (p. 50).

El deber de callar. La necesidad de hablar. El imperativo de no ser. Las tres cosas ciernen los discursos de ambos personajes, y en Catalina estos se resuelven de modo contradictorio, porque se entremezclan para dejar traslucir el combate interior que experimenta. El orgullo, «ese espejo común, [...] que reflejará los rostros de ambos» (p. 135), es el censor invisible del potencial discursivo de estos dos personajes, aquello que les impide comunicarse verdaderamente, atravesar los espacios oscuros de cada uno para ir al encuentro del otro. *La muerte de Artemio Cruz* es una novela polifónica pero desde la conciencia dominante del Yo del protagonista, entre cuyas frases se cuelan las voces del pasado, presente y futuro de aquel, y las de los demás personajes que lo observan y elucubran teorías acerca de su personalidad e identidad, como hacía un tiempo atrás Artemio sobre aquéllos. Estas teorías cimientan las construcciones que cada cual hace respecto de su interlocutor, de las pretensiones de quien está del otro lado, lo cual da lugar al distanciamiento, a los vacíos entre las palabras que se dicen y las que se reprimen. Tales huecos son llenados por lo que el otro interpreta. Catalina y Artemio no se conectan visceralmente, no se conocen, no acceden ni a sí mismos completamente, ni al otro. Se arriba, de este modo, al terreno de «lo cerrado y lo abierto» respecto del ser mexicano. En lo que a la comunicación concierne, tiene que ver con el esquivo de la sinceridad, debido a un miedo del *otro* y un temor a *uno mismo*, o bien, un miedo a encontrar en el otro las verdades de uno mismo («el mexicano no quiere o no se atreve a ser él mismo»[11]).

Catalina enmudece, calla, no puede abrirse a Artemio (sólo una vez lo hace explícitamente). Es presa de una enorme insatisfacción. Su anestesia momentánea es el placer sexual al que se entrega con culpa: «Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho es ser infiel a sí misma»[12], dirá O. Paz, ya que representa el mundo desconocido, la ruptura con el modelo genérico impuesto. Ella no lo admite del todo. Su postura es ambigua. Carece de la audacia necesaria para desentenderse de los prejuicios

(«La mexicana simplemente no tiene voluntad»[13]). Ni siquiera encuentra regocijo en la maternidad: «¿Madre? ¡Qué parto sin alegría, sin dolor!» (p. 145). En definitiva, una mujer presa de una identidad modélica impuesta, en permanente indecisión e inseguridad sobre sus acciones, deseos y aspiraciones.

La presencia del otro se evidencia en el encuentro de dos mundos. Cada cual es un universo particular que se busca y se construye en la medida en que elige, experimenta e interactúa con los demás. Al mismo tiempo, la instancia de diálogo se manifiesta en el interior del individuo, como ocurre en Artemio y en menor medida en Catalina; el debate con «los otros yo» persiste, entonces, en el microcosmos humano, porque es allí donde se origina y realiza la construcción personal. Si la Historia se construye mediante la contraposición de distintos discursos, el ser humano se constituye a través de la confrontación de microdiscursos heredados, aprendidos, cuestionados, repensados, digeridos y asimilados, cuyo resultado es la formación de la estructura de nuestro pensamiento: una nueva perspectiva del mundo. En el intercambio con la otredad, cada cual expone su perspectiva: la asume, la defiende, la dice, la revisa. Y la mujer participa e incide en la contienda. No sólo tiene algo para decir como ser humano, sino también a partir de la posición social y cultural desde la que le toca hablar.

El sexo: espacio de dominación y de encuentro

La autocensura y la censura, las omisiones y los silencios, el mutismo en todas sus formas, caracterizan las relaciones sexuales ente Artemio y sus mujeres. Hablar implica invocar los ecos de la memoria, escarbar en el pasado y encontrarse con el rostro reprimido: el otro que soy yo. El amor o el sexo se hacen forzosamente sin palabras, para que los reproches no emerjan y las individualidades no se rocen lastimosamente en ese encuentro. La carne permanece muda,»Sin voz ni actitud, comprada, testigo mudo de él» (p. 142); porque decir es enfrentar los discursos del yo/otro y del otro/yo, es reconocer el Tú del otro lado del Yo mismo, que dejaría de ser objeto, entonces, para nacer como persona-espejo del rostro que da existencia: «Quería evitar ese regreso; supo que para lograrlo sólo podía hacerla suya sin palabras; se dijo que la carne y la ternura hablarían sin palabras» (p. 149).

La reserva, dice Octavio Paz, es una característica esencial del mexicano (se podría agregar que, *a priori*, también lo es de todo ser humano). Todos sus movimientos y acciones en la sociedad se rigen por este parámetro autodefensivo o autopreservador del Yo. Mostrarse es rajarse, abrirse al otro: descubrirle las heridas, los miedos y las inseguridades, y volverse vulnerable frente a las reacciones ajenas. El hombre se convierte, de esta manera, en un ser extraño a sí mismo, torpe en las relaciones interpersonales; antepone muros de orgullo fabricado y se instituye títere de su propia gesticulación. Y si la mujer es el ser rajado por naturaleza, tanto por su constitución física: posee «la herida que jamás cicatriza»[14], como por la pasividad de su entrega sexual, tales cualidades particulares la circunscriben como depositaria de la impersonalidad de forma estigmatizadora. Por eso, en su deshumanización más feroz, encarna a la *chingada*: además de nacer rajada, es *ninguneada*, despojada de su identidad, cosificada, doblemente rajada por la fuerza del *chingón*.

En la novela, la posesión del otro, buscada a través de los encuentros sexuales, esconde siempre cierta forma de violencia, desprendida, muchas veces, de elecciones y caminos tomados por el protagonista, que salpican sobre la existencia de las mujeres, sobre su historial. Hay motivos de miseria consciente o inconsciente, negada o aceptada, que ensombrecen las realidades de aquellas. Regina es tomada por la fuerza y violada en silencio. Pero imaginará, enamorada, un origen diferente de la relación para consolarlo a él, ser cómplice del mutismo, y sentirse menos deshonrada ella misma, tal vez. Aceptará la regla implícita de «no decir» (primará la actitud pasiva y acatadora) con abnegación y embeleso. La comunicación sólo es física y sentimental; el único lenguaje es el cuerpo, zona de dominio y posesión; no hay palabras, porque *no debe* haberlas. El sexo es el espacio de absoluto poder del protagonista. Regina, «la 'novia que espera' […], el ídolo hermético»[15], es el verdadero amor de Artemio, pero también su primera rajadura al mundo, su primera conquista, el primer descargo de su prepotencia y, por ende, quien lo absolverá de culpas posteriores, en su afán por reivindicarse. Catalina, «la 'abnegada madre'»[16], es comprada junto con las tierras de la familia, cual siervo de la gleba; no elige su matrimonio, obedece a los deseos de su padre, y así pasa de las manos de un hombre a las de otro. La verdad sobre la muerte de su hermano, ese dolor, es tapada por las máscaras

de las apariencias, que socavan el encuentro genuino con la alteridad. La vida conyugal es, para Artemio, una fachada espuria que alimenta y sostiene las ilusiones de los campesinos que lo sirven. Lilia es otra máscara de la putrefacción de Artemio, otro signo de su degradación moral. De pasado violento, mujer golpeada y abusada por su marido, se convierte en prostituta a sueldo de Cruz, quien la somete a los mismos tratos antes padecidos: «¿No sería, para siempre, una mujer poseída ocasionalmente por él? ¿No sería ésa su definición y su fatalidad?» (p. 230). En palabras de Octavio Paz, representa a la «mala mujer»[17], menos pasiva que las otras, pero igualmente sometida al arbitrio de los hombres. Finalmente Laura, la más independiente de las cuatro (juzgada «dura, impía»[18] por traicionar mandatos), es una mujer divorciada, que busca el amor nuevamente, aunque a un precio (la negación de ser un simple objeto del deseo) que Artemio rehúsa aceptar. Ella no querrá oficiar de careta muda (convertirse en ser insípido, solamente animado ante el ardor sexual) para consentir los caprichos sociales de aquel.

Como lectores, conocemos los orígenes del pequeño Cruz, que nace fruto de un acto de vejación sexual sobre su madre: este yo/otro femenino, sin voz, amordazado en su condición marginal de india. En el marco de las relaciones sexuales de Artemio con sus mujeres, e incluso de su padre con su madre, Isabel Cruz, pueden darse dos cosas: el predominio del amor o el predominio del poder, o uno y otro alternados. En la medida en que el poder posesivo domina en la relación, se produce la abolición de la alteridad. Si el otro (femenino) funciona como objeto de satisfacción del deseo carnal personal, su cosificación es evidente. Entonces, importa sólo el Yo (masculino), y el otro no existe. Si se convierte en una cosa, es un ente, pero ya no más persona. Por eso, toda violación amordaza a su víctima y la vacía de individualidad. Es el caso de Atanasio sobre Isabel, que lleva al paroxismo la idea de destrucción de la otredad, cuando la muele a palos para acabar con su vida, tras haber abusado de ella. Isabel Cruz, despersonalizada desde su condición de india, desclasada desde las jerarquías sociales dominantes, ninguneada desde su femineidad, mujer deshumanizada en su identidad.

El Hombre, entonces, chingado desde el origen, reproduce su signo bíblico, reescribe en la Historia la oposición entre el varón y la mujer, y así la actualiza con nuevas formas de separación, de distanciamiento de miradas, que son los espejos del porvenir, donde cada uno observa, en los rasgos refractados en las pupilas, las marcas reveladoras de la identidad. Artemio repite aquel acto: toma por la fuerza a Regina en un lugar apartado y al amparo, o al suplicio, del silencio. (Luego, también, abusará de una india durante su matrimonio con Catalina.) La inocencia de aquella, el despertar de la sensualidad y el deseo de amor minimizan a sus ojos la deshonra del episodio. En este caso, el ejercicio del poder de despojamiento se da en el menoscabo de la joven, en la irrupción abrupta en su intimidad contra su voluntad. Ella cede, después, y acepta, por amor a Artemio, el amor que este quiere ofrecerle, es decir, bajo sus condiciones. El amor verdadero entre dos seres celebra la unión de las singularidades, funde, sin confundir, las identidades que se buscan en el mar de la alteridad. Los dos que aman se reconocen en la mirada que el otro les devuelve, se saben amantes y amados. El amor potencia la exploración del propio yo (que también es otro, porque es mirado) en el otro (que también es yo, porque mira): «los otros que no son si yo no existo,/ los otros que me dan plena existencia»[19]. No es insincero el amor de Artemio: «Al contemplarla, se contemplaba a sí mismo. [...] Todo lo que es, todo su amor, está hundido en la carne de esa mujer que los contiene a los dos» (p. 108).

Pero no está libre de las impurezas originales, que son las que motivan el desarrollo de una relación en donde algunas verdades se deben callar. Esto, justamente, provoca la imposición del propio deseo sobre el del otro, en este caso Regina, quien ama incondicionalmente, acatando los requerimientos de aquel. Entonces, mientras el amor redime y encuentra a los personajes, hasta ligarlos en su intimidad secreta, la presencia constante del pasado, que el calor sensual busca borrar, la verdad del acto primero de sometimiento, revela la estructura de las desigualdades que atraviesan la relación. Ésta y las demás relaciones de Artemio con sus mujeres llevarán el sello indeleble del afán por satisfacer intereses personales.

> [...] los hijos de la chingada son estos objetos, estos seres que tú convertirás en objetos de tu uso, tu placer, tu dominación, tu desprecio, tu victoria, tu vida: el hijo de la chingada es una cosa que tú usas [...]. (p. 213)

La mujer lleva sobre sí la carga de la *Chingada*, y el varón, la del Chingón. La violación sexual no es otra cosa que el resquebrajamiento del mundo inte-

rior de un ser, la desarticulación abrupta de su Yo, por la irrupción desenfrenada del extraño, el Otro en todo sentido, sobre la integridad personal de la mujer. Como bien lo señala Paz, y Fuentes se hace eco de ello, chingar es separar, dividir, forzar la ruptura, romper, quebrar, vaciar lo indeseable de uno en la existencia del otro. Destruir al otro, instituirlo Ninguno, nombrarlo Nadie, hacerlo Nada. Chingar es imponer el lema: «identidad *vs* alteridad», el Yo contra el Tú, un Tú que no tiene Yo (identidad) y simplemente es Él (ser impersonal: nadie, todos o ninguno).

Artemio Cruz es un *hijo de la chingada* debido a su origen (signo indeleble de su condición) y a la construcción personal de su destino, fruto de elecciones y dominaciones. En el camino de su vida, traiciona a sus pares de la revolución, a la revolución misma, a los poderosos terratenientes, y llega a convertirse en uno de ellos; vende su patria (y su palabra) a los norteamericanos y a los caudillos de turno; somete a los siempre explotados campesinos (luego también ellos, corrompidos); y utiliza a las mujeres para sus fines: combatir la soledad y convertirlas en testigos mudos. Ellas son los testigos que necesita Artemio para ser alguien (el otro nos da el ser), llenan los huecos de sus ansias de posesión. Hay búsqueda del otro (femenino) para eliminar o mitigar la soledad de uno: «cómo abandonaré… la soledad… de mí mismo… para perderme en… la soledad de los dos» (p. 398); pero, a la par, se produce la anulación de ese otro, al cosificarlo y tenerlo como objeto de deseo. No hay verdadero encuentro de identidad y alteridad; el único encuentro (simulado) se da mediante el sexo: dos cuerpos que se penetran, negándose al descubrimiento mutuo de sus rostros y, por tanto, al esclarecimiento de la verdad del ser.

Conclusión

No existe otro modo de penetrar en el propio ser que mirarnos en el espejo de nuestra historia y en los ojos de los demás, a partir de los cuales nos reconocemos como iguales (humanos), pero diferentes (únicos e irrepetibles). El contacto con la alteridad, tanto interior, en la construcción del propio yo, como exterior, en el intercambio y la interacción recíprocos, coloca al ser humano en un amplio espacio de espejos individuales que le devuelven diversas imágenes de su Yo, diseminadas parcialmente en los otros. No se trata de un complejo bipolar o de esquizofrenia identitaria. Necesitamos de los otros para ser, pero esos otros pueden también quitarnos el ser, suprimirlo o subordinarlo a una presunta superioridad construida para excluir o desplazar. Sea como fuere, la identidad se define en la convivencia con los demás. En la novela, hay un esquivo personal de la alteridad, se intenta disminuir lo más posible la incidencia de su presencia en el propio yo, para contrarrestar su poder temible de escrutinio. Se teme al descubrimiento del Yo. Se rehuye el acercamiento sincero con el otro, porque el efecto provoca la desintegración de las máscaras.

Los discursos, las palabras, las omisiones, los silencios, los recuerdos, la imaginación pueden ser todos máscaras cuando se utilizan como medios de distanciamiento o separación. Se vuelven cáscaras de una realidad más oscura, aunque tal vez más pura, que corroe al ser, cuando se fijan y se estancan en el imaginario colectivo que las erige como verdades inmutables (o mitos inviolables). Los tres puntos antes expuestos (el deber de callar, la necesidad de hablar, el imperativo de no ser) son discutidos en el nivel del discurso del relato, para acentuar el trasfondo de la crítica y la autocrítica de la Historia de México que hace el autor. Tal como ha hecho en otras obras, Fuentes repiensa su sociedad desde la palabra, desde el uso del lenguaje, y dispara contra el vacío conceptual de los discursos imperantes en la sociedad y su empache de visiones incompletas. El olvido de la dialéctica en el plano de la construcción histórica, esto es, la alternancia en el poder de discursos prepotentes y silenciadores de las voces disidentes o contrarias, favorece el sostenimiento de las grandes y perpetuas Máscaras Mexicanas, de las que hablara Paz, en detrimento del encuentro con el Yo más profundo del ser mexicano. Y si el ser está plagado de contradicciones (como lo representa el personaje de Artemio Cruz), no es repitiéndolas en los actos como se arriba a la aceptación sincera de la propia idiosincrasia e identidad, sino asumiéndolas como propias, amándolas en definitiva, para poder discutir y combatir sus debilidades más perniciosas para el hombre.

La estructura *antidiacrónica* o diacrónica al revés sobre la cual se organiza la novela no es ingenua, sino adrede y totalmente intencionada, orientada a los fines del pensamiento de su autor. La pretensión de Fuentes, al presentar un personaje como Artemio en los últimos momentos de agonía previos a su muerte, es realizar en él, simbólicamente, la purgación dolorosa de todos los pecados o males que han horadado (y aún lo hacen) la condición mexicana (y tam-

bién humana) a lo largo de la Historia de México: «Como le duele México, con pasión, con ardimiento, levanta en sus novelas y cuentos un espejo terrible que pone en evidencia [...] la esencia contradictoria y trágica de ese gran país»[20].

La gran palabra, *chingada*, vertebra la obra y la vida de Artemio, mediante el fluir caóticamente ordenado de su conciencia, de manera tal de remontar al lector a los orígenes de su nacimiento para señalarle el principio del enfrentamiento Identidad/Alteridad en el interior del hombre mismo (en busca de su Yo) y en su relación con la mujer (en busca del otro que lo acerque a su Yo). Las mujeres, del modo en que aparecen en la novela, forman parte del entretejido socio-cultural que también se cuestiona solapadamente en los intersticios de la voz preponderante del protagonista. Así es que la otredad femenina se halla envuelta en la problemática de la mexicanidad, puesto que ella también es heredera y depositaria de conceptos «instituidos» e instalados acerca de su identidad genérica. En México, ha señalado el autor, «se ha recurrido [...] a una especie de logomaquia, a un utilizar la palabra [...] en sentido ocultador»[21]. Contra esto se alza cuando escribe *La muerte de Artemio Cruz*, en donde los personajes se alienan en el silencio, se ocultan detrás de sus palabras y de sus pensamientos, pero en verdad los carcome una necesidad irreprimible de hablar. Hay algo que los frena: la Historia, los discursos. Frente a la soledad exterior (la incomprensión presunta del otro) y el extrañamiento inherente del «sí mismo», el único camino posible parece ser el soliloquio interior. Primer paso para el cuestionamiento y redescubrimiento del Yo, que en diálogo con el Otro-Lector (el gran Tú) allana el camino para la reescritura y comprensión de la Historia y la recomposición del encuentro genuino con la alteridad.

Bibliografía

BARGALLÓ, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994.

BEFUMO BOSCHI, Liliana y CALABRESE, Elisa T., *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires, Editorial F. García Cambeiro, 1974.

FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Punto de Lectura, 2001.

GIACOMAN, Helmy (ed.), *Homenaje a Carlos Fuentes*, Nueva York, Las Américas, 1971.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México D.F., FCE, 1999.

TEJERINA-CANAL, Santiago, *La muerte de Artemio Cruz: secreto generativo*, Dept. of Spanish and Spanish-American Studies, USA, Colorado, 1987.

TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 1987.

Notas

1 La noción de «discurso/os» será considerada en el trabajo, por un lado, en sentido amplio: lo que los personajes dicen y no dicen pero piensan en el contexto dialogal de las escenas, y por el otro, en tanto construcciones socio-culturales (de arraigo histórico), colocadas en situación de conflicto por la disyuntiva o paradoja de identidad/alteridad.
2 FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Punto de Lectura, 2001. (En adelante, la paginación se consignará dentro de la cita y corresponderá a esta edición).
3 BARGALLO, Juan, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994, p. 11.
4 *Ibid.*, p. 12.
5 BARGALLÓ, Juan, *op. cit.*, p. 12.
6 PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México D.F., FCE, 1999, p. 17.
7 GIACOMAN, Helmy, *Homenaje a Carlos Fuentes*, Nueva York, Las Américas, 1971, p. 38.
8 *Ibid.*, p. 34.
9 PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 23.
10 PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 24.
11 PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 63.
12 *Ibid.*, p. 25.
13 *Ibid.*
14 PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 18.
15 *Ibid.*, p. 27.
16 *Ibid.*
17 PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 27.
18 *Ibid.*
19 PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 370.
20 GIACOMAN, Helmy, *op. cit.*, p. 27.
21 *Ibid.*

María Bazán Lazcano cursa la carrera de Letras en la USAL.

Prendere la paròla. Un acercamiento a Eugenio Montale

por

Sandra Gallé

Introducción: captatio benevolentiae

Es imposible sustraerse a la filosofía implícita y al tiempo histórico del yo lírico al intentar un acercamiento a Eugenio Montale. Pero, así mismo, es de suyo inconcebible, realizar ese acercamiento si no es desde una profunda humanidad compartida, desde la comunión del Ser que se intuye, aún cuando desconozcamos la existencia de una forma de pensamiento llamada Filosofía, que el hombre viene practicando desde que le ha sido dado pensar.

Se impone, entonces, como primera medida, acceder a una experiencia estética inocente. Esa ha sido la guía de nuestra primera lectura y de la selección del *corpus* de poemas incluidos en él. Una lectura asociada a la pasión y el placer, que produce, en quien la realiza, un movimiento interno, apenas perceptible y explicable, un experiencia cercana a la epifanía. Allí radica la inocencia de la aproximación que proponemos: pactar con aquello que no puede decirse: «cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo» (Borges, 2001, p. 33). Como profesionales, por otro lado, no podemos eludir el interés, casi detectivesco, en la materia y la forma desde las cuales el poeta produce su propio «movimiento» y el del otro: nosotros en el *pathos* del poema. Esta investigación acerca de la materia y la forma, ha sido llevada a cabo con la salmodia constante de las palabras de un maestro: «Siempre que he ojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas» (Borges, 2001, p.16).

«En el principio era la Palabra . . .»

Si concebimos la palabra poética como nacida del silencio, acordando con Kovadloff, nos encaminamos a nuestra postura acerca del parentesco indisoluble de los contrarios, que justifica su amplitud semántica y que la convierte en «palabra de la palabra». Materia de la poesía, esta palabra plurívoca, abismal, queda liberada de su uso práctico cotidiano, «de la garganta del hábito, del dogma, del prejuicio . . .» (Kovadloff, 1993, p.19).

En la poesía de Montale vemos esa trasformación de la palabra en un ser vibrante, libre, sobre todo libre: puesta en libertad por el poeta que se sirve de ella, pero que, también, es «usado» por ella. Esta palabra transmutada en imagen que, a la vez que nos transmite la predisposición y la subjetividad del yo lírico en ese momento de creación, nos permite la experiencia de que la poesía «suceda» en el mismo instante de su lectura, y sea cargada, así, de nuevos universos semánticos aportados, esta vez, por el lector. «Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante», dijo Octavio Paz a propósito de la poesía y la ambivalencia de la palabra poética.

Montale logra, mediante el manejo de la materia y la forma poéticas, su voluntad manifiesta de «no confundir lo esencial con lo transitorio». Esencial, para él, era la falta de armonía, la imposibilidad, no ya propia, sino humana, de adaptarse a las condiciones de este mundo: incoherente, conjunto de objetos extraños y hostiles, realidad fragmentaria, piezas que no pueden ser encastradas.

Hay en su poesía una marcada insistencia en el uso del encabalgamiento. Este recurso nos acerca a la idea del confín, último término al que alcanza la vista y que permite construir una experiencia, por supuesto, indefinible, de la comprensión cósmica, de la comunión con el universo, que no pudiéndose actualizar en la realidad, se realiza en el instante poético; en el *insight* (según la escuela de la Gestalt), que sobreviene a la ampliación semántica de ese frag-

mento, infinitesimal, de tiempo que caracteriza la aproximación a lo inefable. Esta figura refuerza, en el lector, la sensación de encontrarse constantemente en estado de *introitus*, de revelación en el sentido bíblico. A su vez, este desajuste de la pausa, genera una sensación de ambigüedad que enriquece el sentido y nos permite una ampliación hermenéutica. La propia interpretación de Montale acerca de las «ocasiones» y de los «amuletos», se ve también reforzada en el uso de esta figura que genera el suspenso necesario para que se desencadene una emoción particular.

Trabajaremos, entonces, con algunos ejemplos tomados del *corpus* seleccionado.

El primer fragmento, corresponde al poema «No nos pidas la palabra» (Apéndice, p. 1). Resulta sugerente el final del primer verso, que encuentra en sí mismo, y, por lo tanto, sin necesidad de ningún agregado, una plenitud de sentido, que se amplifica en virtud del encabalgamiento, con el aporte de significación que puede atribuirse al segundo verso: ya no se trata, simplemente, de una palabra que permita examinar, sondear la integridad cósmica, sino, que es aquella que realiza esa acción sobre «nuestro ánimo informe». Cabe señalar, además, que el uso del pronombre «nuestro» es una deliberada inclusión del lector, que se descubre, súbitamente, consustanciado con el yo lírico.

No nos pidas la palabra que escrute íntegramente
nuestro ánimo uniforme, y con letras de fuego
[...] *¡Ah el hombre que se marcha seguro,*
de los demás y de sí mismo amigo, [...]

En el siguiente fragmento, correspondiente a «Motete N°1» (Apéndice, p. 2), nuevamente, un verso, en apariencia semánticamente completo, gracias a la misma figura retórica, abre espacios de significación: el «signo buscado» se transforma en significante flotante, porque el adjetivo «perdido» le permite incorporar otros mundos posibles.

[..] *Busca*[1] *el signo*
perdido, el solo testimonio recibido
como gracia de ti [...]

Los dos próximos versos, pertenecientes al poema «Bajo la lluvia» (Apéndice, p. 3), refuerzan esta sensación de umbral: las palabras de Santa Teresa «conducen» al yo lírico, con esto bastaría para cerrar el sentido, pero un verso después, comprobamos que no sólo «conducen» en un sentido abstracto o general, sino que lo hacen hacia un «tú», y, además, pareciera ser que quien conduce es el «remolino» y no, las palabras de la santa.

[...] *Por amor a la fiebre* [...] *me conduce*
hacia ti un remolino. Reluce, bermeja, [...]

Los versos seleccionados a continuación, del poema «En vitrina» (Apéndice, p. 4), presentan, nuevamente, esta amplificación, a través del encabalgamiento, que estamos intentando demostrar. El final del segundo verso podría indicarnos que «solamente viven», es decir que vivir es lo único a lo que no pueden sustraerse, pero el siguiente verso explicita dónde viven, algo que estaba contenido ya en el hecho de vivir. Ese dónde, si prestamos atención, incluye además un modo de vida que amplía las posibles interpretaciones: el sustantivo casbas (inexistente con esa grafía en castellano, en el DRAE aparece como 'kasba'), sumado a la función adjetiva del participio del verbo 'desnutrirse', agregan una posibilidad de vida entre miserable o aparente. Esta última idea, está enquistada en la función adjetiva del participio del verbo 'embalsamar'.

En los últimos dos versos del fragmento, se repite la situación: el nido, en un lugar no convencional, o la muerte, ambos como alteración del orden regular de las cosas, y con esa acepción, se ven «alterados», «modificados», en definitiva «accidentados», por el adjetivo «raro». Ya la palabra «accidente» contenía dentro de sí la semilla de «raro».

[...] *Los pájaros de mal agüero*
búhos o lechuzas, viven solamente
en casbas desnutridas o embalsamados [...]

[...] *haga nido en un caño y un imprudente*
muera asfixiado. Es un accidente
raro y no modifica el cuadro.

Los siguientes versos, que forman parte de «La espátula» (Apéndice, p. 5), insisten en la figura, y fragmentan la oración subordinada en el punto de aparición del verbo de ésta última. La creencia que se tenga acerca del pesimismo queda como espacio a completar, y que, inevitablemente, habremos completado antes de llegar al verso siguiente que, en ese juego de opuestos no contradictorios, cierra y abre posibilidades desde su potencial existencia.

[...] *¿Crees que el pesimismo*
ha existido de veras? [...]

El fragmento que sigue, pertenece al poema «A un jesuita moderno» (Apéndice, p. 6). En él puede verse, claramente, el efecto de abismo que produce la pausa generada entre el primer verso y el segundo. La «costra», nuevamente, adquiere la categoría de significante flotante, para ser recreado a partir del sintagma «de aquí abajo».

[...] *que un vaho nuestro se separa de la costra*
de aquí abajo, menos costra que masa, [...]

Por último, en el siguiente fragmento de «Götterdämmerung» (Apéndice, p. 7), podemos observar en el primer verso un significado, en apariencia, acabado y de alto contenido filosófico, mas si continuamos con la lectura de la oración completa, ese significado finge acercarse a lo concreto cotidiano (da idea de una ciencia positiva), pero no deja de ser un simple fingimiento: profundiza su significado filosófico aproximándolo, aún más, a lo ontológico.

[...] *si alguna cosa se comprueba, antes ha sido*
agujereada por un alfiler [...]

No podemos dejar de destacar que el campo semántico acentúa, adecuadamente, la atmósfera lograda a través del encabalgamiento. Ambos elementos contribuyen a la generación de esa atmósfera de significación suspensa, ese estado de *introitus* del que habláramos anteriormente.

Somos conscientes de lo arriesgado de nuestra hipótesis, que se sustenta en que las marcas textuales de la postura filosófica y existencial de Montale descansan, principalmente, en dos elementos genialmente combinados: la figura del encabalgamiento y el campo semántico utilizado. Un análisis *in extenso* nos permitirá, en el futuro, dirimir esta cuestión y comprobar o desestimar nuestra hipótesis.

Conclusión

A modo de conclusión, intentaremos responder dos preguntas: ¿por qué Montale? y ¿por qué estos poemas en particular? No responderá sólo el profesional a estas inquietudes, lo hará la persona toda.

Antes aún de informarnos, a través de los estudios críticos, acerca de la visión personal del mundo y de su tiempo, sin necesidad alguna de sustento teórico académico, la obra de Montale «nos respondió». Su respuesta fue del mismo tenor que la pregunta: le respondió al Ser que, gracias a la experiencia poética, puede seguir siendo uno con el mundo, a pesar del dolor; a pesar de los opuestos, contradictorios y no contradictorios; gracias a la palabra liberada y esencial. Percibimos una cierta continuidad en los poemas seleccionados, como si un hilo invisible los uniera, y tuviéramos que acceder a todos ellos, en ese orden o en cualquiera, para encontrar el sentido. Poesía del encabalgamiento, del confín, de la respiración contenida, de lo abisal, del pasaje al espacio que se encuentra más allá del límite; poesía sin necesidad de palabras grandilocuentes ni artificiosas, cotidiana, familiar; poesía del silencio porque nos quita el don de la palabra (camino que parte de un silencio a otro silencio, diría Kovadloff); poesía del decir porque nos vemos imposibilitados, en ocasiones, de hacer.

Muchos convendrán con nosotros en que este acercamiento valió la pena.

> Y aunque hayamos olvidado aquellas palabras y hayan desaparecido hasta su sabor y significado, guardamos aún la sensación de unos minutos de tal modo plenos que fueron tiempo desbordado, alta marea que rompió los diques de la sucesión temporal. (Paz, 2003, p.26)

Bibliografía

Montale. Eugenio, (selec., trad. y notas de Horacio Armani), *Antología*, Buenos Aires: Compañía general fabril, 1971.

———, *Tutte le poesie*, Milano: Oscar Mandadori, 1990.

Alighieri, Dante, *La Divina Comedia. Paraíso*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2003.

Biasin, Gian Paolo, «Io scrivo che Montale ha ascoltato il canto delle Sirene» en *Cuadernos de filología italiana*, Nº7, 2000, pp. 309-322

Borges, Jorge Luis, *Arte poética*, Barcelona: Crítica, 2001.

Dizionario Lo spagnolo minore, Bologna: Zanichelli-Vox, 2004.

Kovadloff, Santiago, *El silencio primordial*, Buenos Aires: Emecé, 1993.

Paz. Octavio, *El arco y la lira*, 3ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Petronio, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, Madrid: Cátedra, 1990.

Notas

[1] El original en italiano corresponde a «Cerco», y entendemos que la traducción debería ser «Busco» y no «Busca», ya que la forma impersonal corresponde, en las lenguas

romances, a la tercera persona, o «no persona» para el Latín y el Griego.

Apéndice del corpus analizado

No nos pidas la palabra…

No nos pidas la palabra que escrute integramente
nuestro ánimo informe, y con letras de fuego
lo revele y esplenda como flor de azafrán
perdida en medio de un campo polvoriento.

¡Ah el hombre que se marcha seguro,
de los demás y de sí mismo amigo,
y no cuida su sombra que el ardiente calor
graba sobre el descascarado muro!

No nos pidas la fórmula que pueda abrirte mundos;/
si alguna contrahecha sílaba, seca como una rama.
Esto sólo podemos hoy decirte:
lo que no somos, lo que no queremos.

Non chiederci la parola…

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

Felicidad lograda…

Felicidad lograda, caminamos
por ti sobre un filo de espada.
Para los ojos eres un resplandor que vacila;
para el pie, tenso hielo que se raja;
que no te toque, pues, quien más te ama.

Si llegas a las almas invadidas
de tristeza, iluminándolas, tu mañana
es dulce y turbadora como nidos en las molduras.
Mas nada paga el llanto de ese niño
cuyo globo se escapa entre las casas.

Felicità raggiunta, si cammina

Felicità raggiunta, si cammina
per te sul fil di lama.
Agli occhi sei barlume che vacilla,
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

Se giungi sulle anime invase
di tristezza e le schiari,il tuo mattino
e' dolce e turbatore come i nidi delle cimase.
Ma nulla paga il pianto del bambino
a cui fugge il pallone tra le case.

Motete N°1

Lo sabes: debo perderte nuevamente y no puedo.
Como un tiro certero me subleva
cada obra, cada grito y también el espíritu
salino que desborda
desde los muelles y hace la oscura primavera
de Sottoripa.

País de herrajes y arboladuras
selváticas en el polvo del atardecer.
Un zumbido largo llega del descampado,
lacera como uña contra los vidrios. Busca el signo
perdido, el solo testimonio recibido
como gracia de ti:
Y el infierno es verdad.

Primo mottetto

Lo sai: debbo riperderti e non posso.
Come un tiro aggiustato mi sommuove
ogni opera, ogni grido e anche lo spiro
salino che straripa
dai moli e fa l'oscura primavera
di Sottoripa.

Paese di ferrame e alberature
a selva nella polvere del vespro.
Un ronzio lungo viene dall'aperto,
strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
da te.
E l'inferno è certo.

Bajo la lluvia

Un murmullo; y tu casa se empaña
como en la bruma del recuerdo.
Y lagrimea la palma ahora que sordamente
oprime la corrupción que encierra,
en el calor de los invernaderos, hasta las desnudas
esperanzas y el pensamiento que remuerde.

«Por amor a la fiebre» ... me conduce
hacia ti un remolino. Reluce, bermeja,
una cortina, se cierra una ventana.
En la rampa materna ahora camina,
cascarón de huevo que va entre el barro blando,
poca vida entre un batir de luz y sombra.

Chillaba Adiós muchachos compañeros
de mi vida, tu disco desde el patio:
y amada me es la máscara si aún,
detrás del molinete de la suerte,
me queda el sobresalto que conduce
a tu sendero.

Contemplo los brillantes chaparrones y al
fondo, como nubes,
el humo dilatado de una nave.
Despunta un claro…
Por ti entiendo
lo que osa la cigüeña cuando al alzar vuelo
desde la punta neblinosa
se va aleteando hacia Ciudad del Cabo.

Sotto la pioggia

Un murmure; e la tua casa s'appanna
come nella bruma del ricordo –
e lacrima la palma ora che sordo
preme il disfacimento che ritiene
nell'afa delle serre anche le nude
speranze ed il pensiero che rimorde.

«Por amor de la fiebre»... mi conduce
un vortice con te. Raggia vermiglia
una tenda, una finestra si rinchiude.
Sulla rampa materna ora cammina,
guscio d'uovo che va tra la fanghiglia,
poca vita tra sbatter d'ombra e luce.

Strideva Adiós muchachos, compañeros
de mi vida, il tuo disco dalla corte:
e m'è cara la maschera se ancora
di là dal mulinello della sorte
mi rimane il sobbalzo che riporta
al tuo sentiero.

Seguo i lucidi strosci e in fondo, a nembi,
il fumo strascicato d'una nave.
Si punteggia uno sguardo...
Per te intendo
ciò che osa la cicogna quando alzato
il volo della cuspide nebbiosa
rémiga verso Città del Capo.

En vitrina

Los pájaros de mal agüero
búhos o lechuzas, viven solamente
en casbas desnutridas o embalsamados
en los escaparates de los misántropos. Ahora bien,
puede ocurrir incluso que la golondrina
haga nido en un caño y un imprudente
muera asfixiado. Es un accidente
raro y no modifica el cuadro.

In vetrina

Gli ucelli di malaugurio
gufi o civette vivono soltanto
in casbe desnutrite o imbalsamati
nelle bacheche dei misantropi. Ora
potrebbe anche accadere che la rondine
nidifichi in un tubo e un imprudente
muoia per asfixia. È un incidente
raro e non muta il quadro.

La espátula

¿Crees que el pesimismo
ha existido de veras? Si miro
a mi alrededor no hay restos.
Dentro de nosotros, además, no hay ni una voz
que se lamente. Si lloro es un contracanto
para enriquecer el gran
País de Jauja que es el mañana.
Hemos rascado bien con la espátula
la menor erupción del pensamiento. Ahora
todos los colores exaltan nuestra paleta,
excluido el negro.

Il raschino

Credi che il pessimismo
sia davvero esistito? Se mi guardo
d'attorno non ne è traccia.
Dentro di noi, poi, non una voce
che si lagni. Se piango è un contracanto
per arricchire il grande
paese di cuccagna ch'è il domani.
Abbiamo ben grattato col raschino
ogni eruzione del pensiero. Ora
tutti i colori esaltano la nostra tavolozza,
escluso il nero.

La muerte de Dios

Todas las religiones del Dios único
son una sola: varían los cocineros y las cocciones.
Asi rumiaba yo; y fui interrumpido cuando
resbalaste vertiginosamente
en la escalera de caracol de la Périgourdine
y desde abajo reíste a carcajadas.
Fue una buena velada con un instante apenas
de sobresalto. Incluso el papa
en Israel dijo la mismo cosa
pero se arrepintió cuando le informaron
que el sumo Marginado, si existió alguna vez,
había prescripto.

La morte di Dio

Tutte le religioni del Dio unico
sono una sola: variano i cuochi e le cotture.
Così rimuginavo; e m'interruppi quando
tu scivolasti vertiginosamente
dentro la scala a chiocciola della Périgourdine
e di laggiù ridesti a crepapelle.
Fu una buona serata con un attimo appena
di spavento. Anche il papa
in Israele disse la stessa cosa
ma se ne pentì quando fu informato
che il sommo Emarginato, se mai fu,
era perento.

A un jesuita moderno

Paleontólogo y cura, ad abundantiam
hombre de mundo, si deseas que creamos
que un vaho nuestro se separa de la costra
de aquí abajo, menos costra que masa,
para alojarse luego en la noosfera
que rodea las otras esferas o está en condominio
y permanece en el tiempo (!),
te diré que la piel se me eriza
cuando te escucho. El tiempo no concluye,
pues ni siquiera ha comenzado.
Hasta Dios es neonato. A nosotros nos toca
hacer que viva o pasarnos sin él; a nosotros matar
el tiempo, porque en él no es posible
la existencia.

A un gesuita moderno

Paleontologo e prete, ad abundantiam
uomo di mondo, se vuoi farsi credere
che un sentore di noi si stacchi dalla costra
di quaggiù, meno costra che paniccia,
per allogarsi poi nella noosfera
che avvolge le altre sfere o è in condominio
e sta nel tempo (!),
ti dirò che la pelle mi si aggriccia
quando ti ascolto. Il tempo non concluye
perché non è neppure incominciato.
È neonato anche Dio. A noi di farlo
vivere o farne senza; a noi di uccidere
il tempo perché in lui non è possibile
l'esistenza.

Götterdämmerung

Se dice que el crepúsculo de los dioses
va a dar comienzo. Es un error.
Los comienzos son
siempre incognoscibles;
si alguna cosa se comprueba, antes ha sido
agujereada por un alfiler.
El crepúsculo se inició cuando el hombre
se sintió más digno que un topo o un grillo.
El infierno que se reitera es apenas el ensayo
De un «estreno absoluto» postergado hace tiempo
porque el director está ocupado, está enfermo,
escondido
quién sabe dónde y nadie puede reemplazarlo.

Götterdämmerung

Si legge che il crepuscolo degli Dei
stia per incomenciare, È un errore.
Gli inizi sono sempre inconoscibili,
se si accerta un qualcosa, quello è già

trafitto dallo spillo.
Il crepuscolo è nato quando l'uomo
si è creduto più degno di una talpa o di un grillo.
L'inferno che si ripete è appena l'anteprova
di una 'prima assoluta' da tempo rimandata
perché il regista è occupato, è malato, imbucato
chissà dove e nessuno può sustituirlo.

Tropezar

Tropezar, trabarse
es necesario
para despertar a la lengua
de su sopor.
Pero el balbuceo no basta
y aunque hace menos ruido
también él está descompuesto. Así,
es necesario resignarse
a una media habla. Cierta vez
alguien habló por entero
y fue incomprensible. Cierto,
creía ser el último
hablante. En cambio ha sucedido
que todos hablan todavía
y el mundo
desde entonces está mudo.

Incespicare

Incespicare, incepparsi
è necesario
per destare la lengua
dal suo torpote.
Ma la balbuzie non basta
e se anche fa meno rumore
è guasta lei pure. Così
bisogna rassegnarsi
a un mezzo parlare. Una volta
qualcuno parlò per intero
e fu incomprensibile. Certo
credeva di essere l'ultimo
parlante. Invece è accaduto
che tutti ancora parlano
e il mondo
da allora è muto.

Allá abajo

La tierra será vigilada
desde las plataformas astrales

Más o menos probables se ejecutarán
abajo las matanzas

Desaparecerán profetas y profecías
si alguna vez los hubo

Desaparecerán el yo el tú el nosotros el vosotros
del uso

Decir nacimiento muerte comienzo fin
será todo uno

Decir ayer mañana
un abuso

Esperas – flatus vocis que nadie
comprenderá

El Creador tendrá poco que hacer
si alguna vez lo tuvo

A los santos será necesario buscarlos
entre los perros

....

Los ángeles permanecerán imborrables
erratas.

Laggiù

La terra sarà sorvegliata
da piattaforme astrali

Più probabili o meno si faraón
laggiù i macelli

Spariranno profeti e profezie
se mai ne furono

Scomparsi l'io il tu il noi il voi
dall'uso

Dire nasita morte inizio fine
sarà tutt'uno

Dire ieri domani
un abuso
Sperare – flatus vocis non compreso
da nessuno

Il Creatore avrà poco da fare
se n'ebbe

I santi poi bisognerà cercarli
tra i cani

Gli angeli resteranno inespungibili
refusi.

Sandra Gallé cursa el último año de la Licenciatura en Letras de la USAL.

Gregorio Samsa, ¿un bicho gracioso? Aproximación a *La Metamorfosis*, de Franz Kafka

por

Juan Pablo Spina

El objetivo de este trabajo es demostrar que una interpretación humorística de *La metamorfosis* de Franz Kafka es posible y, además, necesaria para comprender la profundidad de la tragedia que encierra la obra.

1. El humor

A menudo se dice que lo cómico tiene un trasfondo trágico. Que, por ejemplo, detrás de la risa se esconde el dolor por una injusticia o una denuncia con crítica social. ¿Por qué nos resulta más difícil pensar el caso contrario: que una tragedia tenga trasfondo cómico?

En general, lo cómico es menospreciado frente a lo serio[1]. Se considera que el humor es superficial y que «no puede» tratar temas trascendentes (o, al menos, que no los puede tratar con la misma profundidad con que lo hace la tragedia). Esto no es cierto[2]. Paradójicamente, el humor es una suma de cosas serias (Labeur y Gandolfi, 1999, 91). Y, en última instancia, si nos atenemos a la apreciación de Aristóteles, comedia y tragedia buscan un mismo fin: la armónica convivencia en sociedad[3].

El humor es un recurso interesante por varios motivos. Primero, porque desestructura la realidad. Lo cómico representa una perspectiva inusual que nos permite descubrir aspectos originales e insospechados de las personas y de las cosas. Segundo, el humor es una forma de conocimiento no convencional, que no se opone a la razón, sino que se apoya en ésta y luego la trasciende. Lo cómico es un tipo de conocimiento ligado a la intuición: comúnmente se dice que tenemos un «sentido» del humor.

2. Diferentes interpretaciones de La metamorfosis. *La interpretación humorística.*

A pesar de la simplicidad de su tono, *La metamorfosis* continúa provocando innumerables comentarios[4]. A nosotros, nos interesa fundamentar la posibilidad de una interpretación humorística. Sin embargo, esta no es tarea sencilla pues como enuncia Rodolfo Modern:

> No es extraño que una desagradable sensación de desaliento sea el resultado de una primera lectura de Kafka, que exista un fastidio, una repulsión casi física por la acumulación de dificultades y la atmósfera de pesadilla, [...] por el aparente absurdo que impregna la acción, basado, sin embargo, en un razonamiento implacable y sólido, y además en una compasión más bien sorda, y entre líneas, por sus héroes en constante degradación (Modern, 1975, 175).

Para Modern, este problema se supera a partir de una lectura simpática, «una actitud crítica que no excluya la cooparticipación esencial para el disfrute de la obra de arte» (Modern, 1975, 175). Para lograr este tipo de lectura, consideramos que el humor juega un papel decisivo.

El análisis del humor en la obra de Kafka no es una novedad. Diversos autores ya han estudiado este aspecto[5]. Deleuze y Guattari observaron que:

> Kafka fue malinterpretado como escritor intimista que encuentra refugio en la literatura, [como] autor de la culpabilidad, del sufrimiento íntimo. [...] Sin embargo, Kafka es un autor que ríe, profundamente alegre, con alegría de vivir a pesar de y con sus declaraciones de payaso que tiende como una trampa o como un cerco. Nunca ha habido autor más cómico y alegre desde el punto de vista del deseo. [...] Todo es risa, comenzando por *El proceso*[6] (Pinciroli, 2006, 7).

No estamos completamente de acuerdo con esta lectura de Kafka. Para nosotros, *La metamorfosis* es mucho más que un texto con humor. Además, Kafka no puede reducirse a la categoría de «payaso» pues su objetivo principal no es divertir. En consecuencia, creemos que la interpretación humorística es complementaria: en sí misma es incompleta y no es la más importante ni excluye a las demás lecturas posibles.

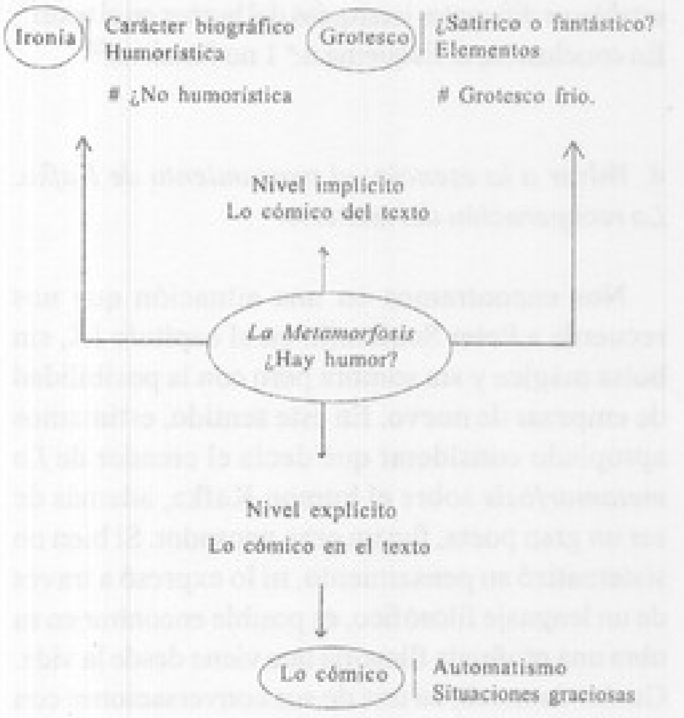
3. Dificultad para establecer una categorización del humor en el texto.

Partimos de dos hipótesis en *La metamorfosis*:

- El humor permite problematizar temas «serios».
- El humor tiene distintas gradaciones que van desde lo explícito a lo implícito.

Para analizar el humor en la obra empleamos como marco teórico la distinción que hace Umberto Eco entre lo cómico en el texto y lo cómico del texto (Eco, 1998, 74). Lo cómico en el texto son aquellos elementos graciosos que aparecen explícitamente en la superficie textual. En cambio, lo cómico del texto implica un funcionamiento específico en el interior del discurso[7]. En base a la aplicación de estos conceptos en *La metamorfosis*, elaboramos un primer esquema (ver Esquema n.° 1).

Esquema N.° 1



Lo cómico en el texto se relaciona con aquello que es cómico en la vida: los procesos de mecanización[8] y animalización. Este último recurso se manifiesta cuando Gregorio se alimenta por primera vez, luego de su transformación.

> A fin de ver cuál era su gusto, [Grete le trajo a su hermano] [...] un surtido completo de alimentos y los extendió sobre un periódico viejo: allí había legumbres atrasadas, medio podridas ya; huesos de la cena de la víspera rodeados de salsa blanca cuajada, papas, almendras; un pedazo de queso que dos días antes Gregorio había declarado incomible. [...]
>
> Rápidamente, con los ojos arrasados en lágrimas de alegría, [Gregorio] devoró sucesivamente el queso, las legumbres y la salsa. En cambio, los alimentos frescos no le gustaban: su olor mismo le era insoportable. (Kafka, 2000, 27)

Esta secuencia tiene un remate humorístico. Después de comer, Gregorio se halla perezosamente extendido en el suelo. Cuando su hermana entra al cuarto para retirar los restos de comida, el protagonista intenta esconderse debajo del sofá:

> Mas permanecer allí [...] costóle ahora gran esfuerzo de voluntad; pues a consecuencia de la copiosa comida su cuerpo habíase abultado algo y apenas si podía respirar en ese reducido espacio. Presa de un leve ahogo, miraba con los ojos un poco salidos de sus órbitas [...] (Kafka, 2000, 28)

Sin embargo, simultáneamente advertimos que en Kafka el humor «explícito» no es ingenuo. Una situación «graciosa» a menudo gira imprevistamente hacia lo trágico. Por ejemplo, cuando Gregorio está aprendiendo a caminar por las paredes y el techo, en una oportunidad se cae[9]. Esto, en principio puede parecernos cómico; sin embargo, luego de la caída viene el dolor físico y ya nos es imposible reír frente al sufrimiento ajeno[10]. Esta oscilación entre humor y drama representa un primer inconveniente para nuestro análisis.

Pasemos a lo cómico del texto. Lo grotesco se encuentra en un lugar intermedio entre el humor explícito y el implícito. Pensemos en la situación inicial: Gregorio transformado en bicho. Aquí aparecen los rasgos principales del grotesco: la presentación de un mundo distanciado y absurdo, junto a un personaje configurado por la mezcla de lo animal y lo monstruoso. Según la clasificación de W. Kayser,

¿qué tipo de grotesco hay en la obra, fantástico o satírico?[11]

La aparición de la ambivalencia tragicómica[12] y de la sátira de varios personajes[13] permiten hablar de un «humor grotesco» en *La metamorfosis*. No obstante, el medio más eficaz para configurar situaciones grotescas en el texto es el *efecto bola de nieve* (una de las variantes del recurso cómico por excelencia, la hipérbole)[14]. El problema es que Kafka frustra nuestras expectativas pues, cuando esperamos que un acontecimiento ridículo tenga un final gracioso, sobreviene la tragedia. Tomemos como ejemplo la secuencia de la manzana.

1) Drama existencial que supone el hecho de mover los muebles.
2) «Tozudez infantil» de la madre.
3) En su afán de no ser visto, Gregorio sale de su escondite debajo del sofá, pero al desplazarse se le cae la sábana que lo cubre.
4) Gregorio tapa el cuadro que está en la pared para que su hermana no se lo quite[15].
5) Su madre lo ve y se desmaya.
6) Grete va en busca de algo para despabilar a su madre. Gregorio la sigue para «darle un consejo como antaño».
7) Grete ve a Gregorio, se asusta y deja caer el frasco de vidrio que estalla en el piso, hiere a Gregorio y le llena la cara de un líquido corrosivo.
8) Llega el padre al cuarto donde está encerrado Gregorio. Se inicia un «combate» grotesco[16].
9) Drama: una manzana golpea a Gregorio y le provoca un «dolor intolerable». De aquí en adelante, pierde para siempre «el libre juego de sus movimientos».

Cuando Kayser estudia el grotesco en general, distingue el grotesco fantástico del satírico. Sin embargo, cuando analiza *La metamorfosis* en particular, se encuentra con un problema: ninguno de sus postulados teóricos se ajusta a la obra. Kayser «resuelve» este obstáculo con la creación de una nueva categoría: el *grotesco frío o latente*[17]. El teórico plantea que en Kafka «no sabemos si se nos permite una sonrisa. Tampoco sabemos si debemos y cuándo debemos o podemos estremecernos.» (Kayser, 1951, 178). Es evidente que el estudio del humor en el texto a partir del grotesco también presenta dificultades.

Pasemos al nivel más solapado de lo cómico del texto: la ironía[18]. Este recurso no sólo permite problematizar temas «serios»[19] sino que, además, en manos del narrador, se convierte en una verdadera «arma expresiva». En reiteradas oportunidades, los hechos se presentan de un modo desconcertante. Por ejemplo, en los momentos más dramáticos el protagonista es ridiculizado. Así sucede cuando Gregorio sale por primera vez de su cuarto y su padre lo obliga a regresar. Entonces, el narrador comenta:

> Así que, sin dejar de mirar angustiosamente hacia su padre, [Gregorio] inició una vuelta lo más rápidamente que pudo, es decir, con una extraordinaria lentitud.» (Kafka, 2000, 22).

Según Harold Bloom, Kafka es un «ironista»:

> Todo lo que en Kafka parece trascendente es realmente una burla, aunque de una manera siniestra; es una burla que emana de una gran dulzura de espíritu. (Pinciroli, 2006, 2)

Nuestro análisis vuelve a complicarse pues el texto también incluye un tipo de ironía no humorística[20]. En consecuencia, observamos que cuando intentamos fundamentar algún concepto sobre el humor, el propio texto nos conduce inevitablemente a postular su contrario. Además, todas las entradas analíticas propuestas (lo cómico, lo grotesco y la ironía) presentan dificultades. A modo de recapitulación, la primera hipótesis se cumple y la segunda no: si bien lo cómico permite tratar temas «serios», es imposible establecer diferentes jerarquías del humor en el texto[21]. En conclusión, el Esquema n.° 1 no funciona[22].

4. Volver a la esencia: el pensamiento de Kafka. La recuperación del misterio.

Nos encontramos en una situación que nos recuerda a Peter Schlemihl en el capítulo IX, sin bolsa mágica y sin sombra pero con la posibilidad de empezar de nuevo. En este sentido, estimamos apropiado considerar qué decía el creador de *La metamorfosis* sobre el humor. Kafka, además de ser un gran poeta, fue un gran pensador. Si bien no sistematizó su pensamiento, ni lo expresó a través de un lenguaje filosófico, es posible encontrar en su obra una profunda filosofía que viene desde la vida. Gustav Janouch, en una de sus conversaciones con Kafka, dice:

—La alegría es dura de oído. No oye a la pena del cuarto contiguo.

Kafka afirmó con la cabeza.

—Es verdad. Por eso a veces hace uno como si estuviera alegre. Uno se tapa los oídos con la cera de la alegría. Como, por ejemplo, yo. Simulo alegría para esconderme tras ella. Mi risa es un muro de hormigón.

[Kafka explica que este muro lo defiende tanto de su interior como del exterior. Luego agrega:]

—Toda defensa es ya de por sí una retirada, un ocultarse. La aprehensión del mundo supone siempre, por tanto, una incorporación al interior. Por eso toda pared de hormigón es sólo una ilusión que tarde o temprano se derrumba, pues el interior y el exterior van juntos. Desprendidos el uno del otro, son dos aspectos confusos de un misterio que sólo podemos sentir pero no interpretar. (Janouch, 1969, 59-60)

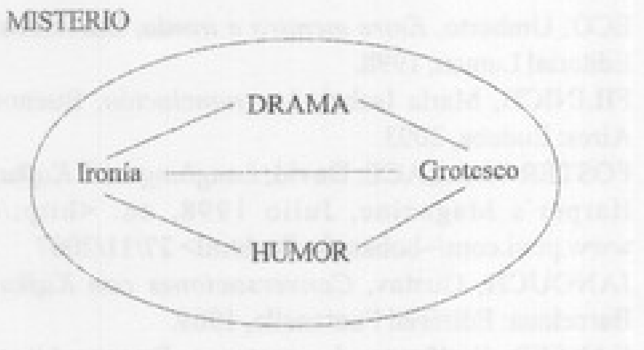
Dos observaciones. Primero, Kafka nos enseña desde lo trascendente. En ese sentido, la alegría y el dolor son lo mismo. Sin embargo, el ser humano se encontrará a merced de estas dos fuerzas mientras no esté en comunión con lo Absoluto. Segundo, Kafka recupera el misterio y su importancia para la vida. En *La metamorfosis* el misterio irrumpe en un mundo extraño. Según Rodolfo Modern:

> Kafka coloca las cosas patas arriba. Las cosas que parecerían ser no son, y las cosas que son parecen, desde nuestra estrecha lógica de mortales, desde nuestros engañosos y precarios sentidos, aquello que es inconcebible. (Modern, 1975, 160)

> El reino de Kafka es el reino de la paradoja. La verdad humana se encuentra en un ámbito fuera de lo humano, es la paradoja que señala su carácter evasivo, su naturaleza resbaladiza y fundamentalmente problemática. (Modern, 1975, 166)

La ambigüedad entre el humor y el drama contribuye a la creación del misterio en *La metamorfosis*. Por eso, no debe sorprendernos que el análisis del humor en la obra presente tantas dificultades. Como hemos visto, en el texto siempre que aparece una situación trágica lo hace junto a una burla; y siempre que aparece una situación cómica, también vemos su costado trágico. En base a esta idea, elaboramos un segundo esquema (ver Esquema n.º 2), donde el grotesco y la ironía son dos recursos que interactúan entre el humor y el drama. Todo esto encerrado en un gran misterio.

Esquema n.º 2



5. Conclusión

Milan Kundera dice que lo cómico en Kafka:

> [...] no aparece como contrapunto de lo trágico, no apunta a volverlo soportable, sino que lo destruye antes que nazca, privando a la víctima de su último consuelo: la supuesta grandeza de la tragedia. (Pinciroli, 2006, 7)

Algunos interrogantes quedan abiertos: en *La metamorfosis*, el humor y la tragedia ¿son opuestos o complementarios? En Kafka, ¿la risa es únicamente negativa y destructiva o esconde un impulso positivo y regenerador?

La metamorfosis no es puramente trágica ni siniestra, pues en tal caso no funcionaría una «lectura simpática». Sumado a esto, la interpretación humorística es una contribución interesante porque devuelve a la obra su carácter ambivalente (tragicómico) y, por extensión, el misterio. Con esto no queremos decir que esta interpretación sea la más importante; tampoco, que el carácter «misterioso» del texto haga imposible toda tentativa de análisis. Por último, creemos que reconocer la dimensión humorística de *La metamorfosis* nos ayudará, a través del misterio, a percibir el mensaje de Kafka con mayor profundidad.

Bibliografía

1. Primaria

KAFKA, Franz, *La metamorfosis y otros relatos*, Madrid: Editorial Planeta, 2000.

—, *Carta al padre*, en <http: www.librosenred.com> 18/11/2007

2. Secundaria

BERGSON, Henri, *La risa*, Buenos Aires: Losada, 1947.
ECO, Umberto, *Entre mentira e ironía*, Barcelona: Editorial Lumen, 1998.
FILINICH, María Isabel, *La enunciación*, Buenos Aires: Eudeba, 2003.
FOSTER WALLACE, David, *Laughing with Kafka*, Harper's Magazine, Julio 1998, en: <http://www.ptwi.com/~bobkat/kafka.html> 27/11/2007
JANOUCH, Gustav, *Conversaciones con Kafka*, Barcelona: Editorial Fontanella, 1969.
KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1951.
LABEUR, Paula y GANDOLFI, Griselda, *Y usted, ¿de qué se ríe?*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
LEMOS MORGAN, Rodolfo, *El tema del hombre en Kafka*, Buenos Aires: Ediciones Depalma, 1976.
MODERN, Rodolfo, *Estudios de literatura alemana*, Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, 1975.
PINCIROLI, Gabriel, *Amerika: la definición de lo kafkiano*, en: <http://www.gabrielpinciroli.net.ms/> 3/12/2007
PIRANDELLO, Luigi, *El humorismo*, Buenos Aires: Ediciones El Libro, 1946.

Cortometrajes

ATANES, Carlos, *La metamorfosis*, Centre Calassan, 1993, en: <http://www.youtube.com/watch?v=wOrhpRtEXH8> 18/11/2007
ESTÉVEZ, Fran, *Metamorfosis*, Vigo: Producciones Hipotálamo, 2004. Primera parte en: <http://www.youtube.com/watch?v=27lOXzzshYw> 18/11/2007. Segunda parte en: <http://www.youtube.com/watch?v=dtoQv0yyb1M> 18/11/2007
El ataque del hombre mochila: <http://www.youtube.com/watch?v=SqCWVE7EnWo>
El tipo que se metamorfosea en oveja La última pesadilla de GS <http://www.youtube.com/watch?v=tUmu1JMk21Y>

Animación

KUPER, Peter, Adaptación de KAFKA, Franz, *La metamorfosis*. <http://www.randomhouse.com/crown/metamorphosis> 18/11/2007
Brendon Small. Capítulo sobre la ópera rock de Franz Kafka.
Adult Swim es un *cartoon* dirigido a un público adulto que se transmite en latinoamérica en el canal *Cartoon Network*. En: <http://www.youtube.com/watch?v=EcKjHU7UUC0&feature=related>
Una adaptación de *La metamorfosis* protagonizada por *playmobiles*: <http://www.youtube.com/watch?v=BaFtScRtex0&feature=related>

Notas

1 Recordemos, por ejemplo, que Gottsched proponía sacar el gracioso del teatro alemán porque de él «no se aprende nada». Esta afirmación debemos comprenderla en el marco del pensamiento ilustrado. Para este último, sólo podía ser gracioso algún defecto del ser humano que esté en contra de la razón. Además, se pensaba que el ser humano está en continuo progreso, y que todo defecto es causado por una falta de instrucción.

2 ¿Qué me impide decir la verdad al reír? se preguntaba Hipócrates.

3 Lo cómico y lo trágico, en tanto géneros dramáticos, nacen en Grecia y persiguen un mismo fin didáctico a partir de caminos diferentes. Lo cómico imita caracteres risibles de los seres humanos. En cambio, lo trágico imita acciones de hombres nobles y desdichados. Tragedia y comedia buscan producir una catarsis, «limpieza interior» de impulsos malos e inadecuados para la convivencia en sociedad. La descarga es placentera en lo cómico (la risa); y dolorosa en lo trágico (el llanto). (Laberur y Gandolfi, 1999, 91)

4 Existen interpretaciones biográficas, psicológicas, antropológicas y desde el judaísmo (entre otras). Según Rodolfo Lemos Morgan, hay dos extremos interpretativos. Primero, la interpretación teológica: Kafka es un escritor frente al problema de Dios. Sus personajes son atraídos por el absoluto y, sin embargo, la distancia entre ambos también es absoluta. Segundo, la interpretación política: la obra es una denuncia del ser humano frente a un mundo totalitario (el mundo burocrático en el que Kafka se sentía ahogado). Lemos concluye que ambas lecturas son reducciones que terminan por falsear al autor. (Lemos, 1976, 17)

5 Por ejemplo, Michele Dentan escribió «Humour et création littéraire dans l'ouvre de Kafka», Géneve, Librairie E. Droz, 1961.

6 Según Deleuze y Guattari, la página más bella del libro de Brod sobre Kafka es la que cuenta cómo el auditorio se reía en la lectura del primer capítulo de *El proceso*. (Pinciroli, 2006, 7)

7 Lo cómico en el texto supone la puesta en marcha de un mecanismo estratégico de cooperación textual. Es decir, es el propio texto el que genera su estrategia interpretativa a partir de diversos procedimientos cómicos (como, por ejemplo, el ritmo de la representación). «En este caso, no es necesario que el texto represente un suceso cómico. El texto sabe hacer que nos riamos de él mismo.» (Eco, 1998, 74).

8 Según Bergson, «Las actitudes, gestos y movimientos del

cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que ese cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.» (Bergson, 1947, 31) Muchas situaciones se corresponden con este postulado. Por ejemplo, hay mecanización humorística en el comportamiento del jefe. [Al ver a Gregorio, el Principal retrocede despacio] «como impulsado mecánicamente por una fuerza invisible» (Kafka, 2000, 17). [Gregorio se dirige hacia su jefe con la intención de tranquilizarlo. Sin embargo, él] «seguía cómicamente agarrado a la barandilla del rellano. [...] [Finalmente,] el Principal desapareció, no sin antes lanzar unos gritos que resonaron por toda la escalera.» (Kafka, 2000, 20).

9 Gregorio descubre que en el techo se siente más cómodo porque respira mejor. «Pero ocurrió que Gregorio, casi feliz, y al mismo tiempo divertido, desprendiose del techo, con gran sorpresa suya, y se fue a estrellar contra el suelo.» (Kafka, 2000, 8)

10 Esto nos recuerda al concepto de humorismo elaborado por Pirandello. Para el escritor siciliano, el humorismo es un proceso psicológico que se desarrolla en el interior del ser humano, donde chocan dos sentimientos opuestos: advertir lo contrario (aquello que es cómico) y el sentimiento de lo contrario (que es una especial actividad de la reflexión que juzga desapasionadamente el primer sentimiento). Según Pirandello, la diferencia entre el humorista, el cómico y el satírico es que en estos dos últimos no se produce el sentimiento de lo contrario. Los tres descubren la construcción ilusoria pero asumen diferentes actitudes. El cómico se ríe de la ilusión y se contenta con reducirla, el satírico se irrita; el humorista no: a través del ridículo de ese descubrimiento, verá el lado serio y doloroso, desmontará esta construcción, pero no para reírse de ella solamente; y en lugar de irritarse, tal vez riéndose la compadecerá. (Pirandello, 1947) Pero, ¿hay compasión en Kafka?

11 Según Kayser, mientras que el grotesco satírico mueve a risa, el fantástico no.

12 El padre, cuando ve por primera vez a Gregorio, el padre levanta el puño y luego se pone a llorar. La expresión de máxima autoridad e, inmediatamente, de debilidad es grotesca.

13 «La sátira es el género que tiene por objeto corregir, por el ridículo, vicios del comportamiento humano, vicios morales y sociales. El «blanco» de la sátira, el objetivo al que apunta es, por lo tanto, extratextual (y no textual, como el de la parodia). Debido a su intención correctiva, y para asegurar la ineficacia de su ataque, la sátira debe centrarse en una evaluación negativa de su «blanco».(Labeur y Gandolfi, 1999, 107) Hay sátira en el tratamiento de varios personajes: el principal (sordo y autoritario), los viajantes de comercio («llevan una vida de odaliscas»), su familia, la asistenta («huesuda» violenta e insensible) y los tres huéspedes (obsesionados por la limpieza y excesivamente solemnes).

14 En el *efecto bola de nieve*, la hipérbole va creciendo desde una situación inicial hasta una situación cada vez más absurda. La tensión se vuelve insoportable. Se llega a un clímax que se resuelve con una descarga: la risa. (Labeur y Gandolfi, 1999, 114)

15 «Para Gregorio, la intención de Grete no dejaba lugar a dudas: quería poner a salvo a su madre, y, después, echarlo abajo de la pared. Bueno, ¡pues que intentase hacerlo! Él continuaba agarrado a su estampa y no cedería. Prefería saltarle a Grete a la cara.» (Kafka, 2000, 41).

16 Gregorio huye y el padre lo persigue. «Así dieron varias veces la vuelta a la habitación sin llegar a nada decisivo. Es más, sin que esto, debido a las dilatadas pausas, tuviese el aspecto de una persecución.» (Kafka, 2000, 44) «En esto, algo discretamente lanzado cayó como justo a su lado y rodó ante él; era una manzana, a la que pronto hubo de seguirle otra. Gregorio, atemorizado, no se movió; era inútil continuar corriendo, pues el padre había resuelto bombardearle.» (Kafka, 2000, 45).

17 Kayser plantea que de todas las obras en las que analizó el grotesco (y analizó muchas) en ninguna aparece tanta distancia entre el cuentista y el lector como en *La metamorfosis*.

18 «Adoptar el modo irónico de enunciación es instalarse en una posición difícilmente cuestionable puesto que el ironista no asume la responsabilidad de lo afirmado sino que se lo atribuye a otro: tal distanciamiento lo libera de todo compromiso, pone de manifiesto su sagacidad y anula a su contrincante. En este sentido puede afirmarse que la ironía representa un caso de enunciación polifónica puesto que en la voz de un enunciador resuena la de otro.» (Filinich, 2003, 47). A título informativo, como nota de carácter biográfico, la ironía fue un modo de comunicación recurrente entre Kafka y su padre. En *Carta al padre* le dice: «Tus recursos oratorios, sumamente eficaces para la educación, y que al menos en mi caso no fracasaban nunca eran: insulto, amenaza, ironía, risa malévola y (cosa extraña) autocompasión.» (Kafka, 2006, 13). Por otra parte, Kafka recuerda las burlas que le hacía a su padre: «Yo me sentía feliz al hacerlas, tu lo notabas a veces, te disgustaban, te parecían maldad, falta de respeto, pero tienes que creerlo, para mí no eran más que un medio para subsistir [...]» (Kafka, 2006, 16)

19 A través de la ironía, se cuestiona el tema del *ser*. Por ejemplo, en el comienzo de la obra, cuando la familia decide llamar al médico y al cerrajero, «Gregorio se sintió nuevamente incluido entre los seres humanos.» (Kafka, 2000, 16) También hay crítica social cuando Gregorio enuncia que el resfriado es la «enfermedad profesional del viajante de comercio». Se equipara de esta manera algo natural (enfermedad) con algo artificial (el mundo del trabajo).

20 En el final de la obra, Gregorio está inmovilizado por el dolor físico y tiene la manzana incrustada en su espalda. A pesar de esto el protagonista: «Pensaba con emoción y cariño entre los suyos. Hallábase a ser posible aún más firmemente convencido que su hermana que tenía que

desaparecer.» (KAFKA, 2000, 63). En el final de este trabajo, se encuentran todas las direcciones *web* de los cortometrajes y animaciones mencionados.

21 Para observar distintas interpretaciones que ha tenido el texto es interesante ver algunos cortometrajes basados en la obra. Existen muchos ejemplos (algunos más creativos que otros) pero todos tergiversan el texto. En algunos casos se da prioridad al aspecto siniestro. Por ejemplo, el cortometraje *Metamorfosis* de Fran Estévez pone énfasis en lo siniestro. En cambio, el de Carlos Atanes es siniestro. Es siniestro su guión, sus actores y su dirección. En otros ejemplos, el humor reduce el texto a una histórica cómica. En esta línea se destacan: una ópera rock sobre Franz Kafka, *El ataque del hombre mochila*, *La última pesadilla de Gregorio Samsa* y una animación protagonizada por *playmobiles*.
En ninguna de estas adaptaciones (o recreaciones) se juega con el carácter ambivalente de la obra. En realidad, se puede objetar que es muy difícil reproducir el juego que hace Kafka entre lo trágico y lo cómico. Que esta ambigüedad, por ejemplo, sería desconcertante para el público. Sin embargo, creemos que esto en lugar de ser un impedimento puede ser un desafío para la creatividad del director. Tal vez, el único que se acerque a este carácter tragicómico ser la animación de Peter Kuper.
En el final de este trabajo, se encuentran todas las direcciones *web* de los cortometrajes y animaciones mencionados.

22 El «golpe de gracia» a este primer esquema lo dio un artículo de David Foster, profesor estadounidense de literatura. Foster intentó demostrar a sus alumnos el aspecto humorístico de *La metamorfosis*. Sin embargo, el docente se vio decepcionado pues ninguno de sus jóvenes alumnos encontró esta historia graciosa sino siniestra. El docente se pregunta ¿por qué sucede esto? A partir de su investigación, Foster concluye que el humor de Kafka no tiene ninguna de las formas y códigos del humor norteamericano contemporáneo. En Kafka, no aparece el mismo tipo de humor que hay en las *Sitcoms* (*Situation comedies*, comedias televisivas) o en los dibujos animados (*slapstick*: tipo de comedia que implica una exageración de la violencia física), no hay juegos de palabras, no hay humor gestual, no hay humor sexual, ni intentos estilizados de rebelarse frente a una convención, tampoco el humor ingenuo de la cáscara de banana en el suelo, ni metaparodia al estilo de Woody Allen. Foster agrega que los Estados Unidos viven actualmente una «cultura adolescente», donde el humor es sinónimo de entretenimiento, y el entretenimiento es una manera de reafirmación del ser humano en el mundo (todo lo contrario de lo que hace Kafka). Finalmente, el autor sostiene que en *La metamorfosis* no se pueden postular distintas categorías del humor. (FOSTER, 1998)

Juan Pablo Spina es egresado de la carrera de Letras de la USAL.

Lírica

(Des) Amor y África

por
Elena Martin

(Des) Amor

Al menos me ayudas a escribir,
cuánta hipocresía hay en mis manos.
Es que al menos escribo por ti,
con el dolor rimas has logrado.

Y me sirve el odio para el arte,
eres tú la causa de mis quejas.
Tantas rimas surgen por amarte,
e ignoro mis propias moralejas.

Si tus besos sirven a mis versos,
Cual quiasmo realmente indecente,
tus versos se nutren de mis besos
para hacer más fácil lo que mientes.

Mi dolor se vuelve una poesía,
tus vanas promesas se transforman,
como las orugas en la vida
mis manos las vuelven mariposas.

Al menos me ayudas a escribir
con todo este amor de mentira.
Esta historia que no tiene fin,
en metamorfosis, es poesía.

África

Rugen intensamente tus paisajes,
me sabe a adrenalina todo el tiempo.
Vivir como no había vivido antes
en medio de la nada y el silencio.

Dos ojos que me miran a lo lejos,
un ruido que no sé reconocer.
Se rompen de respeto los espejos,
anhelando podernos entender.

En esta inmensidad que me conmueve,
que me hiela la sangre a cada instante,
los días parece que se suceden
haciendo los momentos desafiantes.

Ser África y ver África es distinto.
Vivirla tan intensamente mía.
Sentirla en cada minuto que vivo,
una marca que deja de por vida.

Elena Martín es estudiante de Letras en la USAL, donde cursa el último año de la Licenciatura. Escribe poesía y ensayo.

ANTICIPO DE *ARCHIPIÉLAGO*, LIBRO DE POEMAS DE DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO

No le creas al viento

La hoja cae del árbol
sólo para seguirte

Mi sombra mide el camino pendiente
y regala a la tierra una mísera porción de noche
que acaso se me parece

Creo saber cuánto ama su vida de lazarillo
                    su oficio de reloj de sol
Día a día me recuerda el día devorado
                    las horas escandidas en miserables pasos
peregrinos

Al mediodía desaparece
pero en verdad duerme en mis zapatos
Es inútil buscar en la arena que me rodea y me cubre
poco a poco asoma de mis pies
y trae de la mano a la tarde
que es también sombra
            del amanecer perecido

Duermo
      y la oigo deambular entre las piedras
Sueño
      y se distrae haciendo música entre las hojas
Hasta que abro los ojos
Los abro y todo es ella
no hay llanura   no hay lugar no hay camino
La vida es mi sombra liberta
y descubro la pequeñez del universo
ese territorio que soy
cuando me atrevo
            a despertar

pequeña
es la fuerza
de la lágrima trébol

pequeña
se muere de sed

y la tierra de mi padre
le da de beber
de su mano

que no muera el dolor verde

que viva este sol
arropado en cuatro hojas

que viva
aunque todos pretendan una rosa
vestida de virgen

que viva
más que este invierno
desnudo

porque tú eres el trébol
padre

y porque llorar es pisar la hierba

y porque yo soy tu raíz de hombre
una pequeña fuerza sedienta
que cubres
con tus cuatro hojas

que viva

que viva

(Publicará próximamente Letras del Sur Editora)

Daniel Clemente Del Percio es Licenciado en Letras, egresado de la USAL. *Archipiélago* es su primer libro de poesías.

USAL

Doctorado en Letras

Objetivos

La Universidad del Salvador, que como toda Universidad procura ser escuela de sabiduría hacia la verdad, se propone como metas académicas y profesionales de la carrera de Doctorado lograr que sus egresados alcancen una formación humanística cristiana integral que les permita actuar con eficacia en la comunidad social.

El objetivo de este Doctorado en Letras es lograr una profundización cada vez más especializada en el campo de los estudios literarios; que cada Tesis Doctoral en Letras constituya un paradigma en cuanto al aspecto formal de su expresión idiomática; que la temática contribuya a rescatar valores literarios poco estudiados en el transcurso del tiempo; que los trabajos de Tesis puedan servir como punto de partida para nuevas investigaciones literarias; que las Tesis de Doctorado en Letras enriquezcan sobre todo lo concerniente a Literatura Argentina e Hispanoamericana, para acrecentar su conocimiento y difusión continentales y mundiales; que las Tesis puedan ser utilizadas como material didáctico y bibliográfico, para lo cual deberán alcanzar niveles de excelencia en cuanto a la forma y al tratamiento del asunto; que los temas elegidos con entera libertad y amplitud de miras, se adecuen a los parámetros éticos y culturales propios de nuestro ser nacional y de la esencia constitutiva de la Universidad del Salvador.

Título: Doctor en Letras
Director: Dra. Gloria Olga Justa Martínez

Comisión Asesora de Investigaciones
Miembros que componen la Comisión de Investigación del Doctorado en Letras:

Dra. María Rosa Lojo
Dra. Beatriz Curia
Dr. Daniel Capano
Dr. Eduardo Sinnott

Comisión Permanente de Tesis
Miembros que componen la Comisión Permanente de Tesis del Doctorado en Letras:

Dra. Gloria Olga Justa Martínez
Dra. Ana María Benda
Dra. Alicia Lidia Sisca
Dra. Alicia M. Zorrilla

Conversaciones

Fernando Sorrentino: «*David Copperfield*, de Dickens, me marcó para siempre»

Entrevista
por
María Laura Pérez Gras

Después de dos semanas de contactarnos por correo electrónico para coordinar el encuentro, llegamos a la esperada tarde del lunes 23 de abril, en que me acerqué hasta su lugar de trabajo: un pequeño departamento con dos computadoras y una interesante biblioteca. Allí encontré a un escritor muy parecido a sus cuentos; lleno de características disímiles y hasta paradójicas, que se complementan de una manera armoniosa, por lo que no resultan disonantes en lo más mínimo. Se trata de un hombre sencillo pero perspicaz, tímido pero con algo de actor, de mucha experiencia pero increíble jovialidad; un solitario por elección pero un hombre de familia, de los que el orgullo por los hijos se les nota en la mirada; un lector permanente y un escritor ocasional; un optimista con gran sentido del humor pero, a veces, un poco sarcástico; un eterno alumno de los grandes maestros de la literatura y un gran maestro de literatura de eternos alumnos, que reaparecen en su vida, esporádicamente, para transmitirle afecto o complicidad a partir de la lectura de alguno de sus relatos.

Inmediatamente, supe que esta entrevista era una maravillosa excusa para conocer a un escritor diferente, que no cabe en estereotipos ni sustantivos colectivos, y la conversación fluyó de la siguiente manera:

Laura Pérez Gras: ¿Cómo empezaste a escribir? ¿Cómo surgió tu vocación literaria?

Fernando Sorrentino: Mi vocación literaria empezó como lector porque, como dije varias veces, ni bien empecé a leer, experimenté una especie de atracción irresistible por los libros. Ya de muy chico, los llamados «libros de lectura» de la escuela primaria me atraían; y no eran tontos como la mayoría de los que hay ahora, sino que traían lecturas largas. De vez en cuando, se intercalaban algunos textos literarios muy sencillos: poesías, las fábulas de Samaniego, las de Iriarte, algún cuentito, alguna leyenda. En fin, todas esas cosas me fascinaban. Al mismo tiempo, empecé a leer los libros para chicos que había en aquella época: las adaptaciones de los *Viajes de Gulliver*, de los cuentos de los hermanos Grimm. Y así, fui leyendo y leyendo. Y bueno, cuando uno se apasiona por la literatura, el paso del lector al escritor no es demasiado complicado. Ahora, esto no quiere decir que lo hiciera bien desde el principio, porque lograrlo requiere un enorme aprendizaje. Yo me di cuenta de que, aunque traté de escribir ya en el secundario, llegué a hacerlo de una manera más o menos digna cuando tenía unos veinticinco o veintiséis años. Todo lo anterior había sido una serie de ensayos o prácticas, nada más.

L.P.G.: *¿Cómo recordás tu primera obra?*

F.S.: La recuerdo como algo que hice con mucha irresponsabilidad porque sucedió casi sin quererlo.

Yo soy egresado del Profesorado del Mariano Acosta y, cuando estaba en tercer año, participé en el concurso anual de cuentos para alumnos. Resulta que lo gané con un cuento que, ahora, pienso que no vale gran cosa. Pero, en ese momento, ganar algo me dio ánimos, y empecé a escribir bastante. De manera que, cuando me recibí, ya tenía casi veinte cuentos escritos. Por fortuna, o por desgracia, alguien que acababa de fundar una editorial muy chiquita (estas son cosas que hoy no ocurrirían) me preguntó si no tenía cuentos para publicar, porque estaba buscando nuevos autores. Y, así, se publicó mi primer libro, *La regresión zoológica*, en el año 1969. Al año, tomé conciencia de que ese libro era muy malo.

L.P.G.: *¿Qué había cambiado en vos?*

F.S.: Había madurado. Y me di cuenta de que ya no podía escribir de esa manera. Había seguido leyendo y el aprendizaje que te dan las lecturas de distintos autores deja una marca. Yo comparaba mis primeros cuentos con los de los autores que me gustaban y me daba cuenta de que estaban mal hechos. Creo que uno aprende por comparación, también.

L.P.G.: *Sí, y también se necesita una cierta distancia con el texto...*

F.S.: Sí, es necesario dejar pasar el tiempo. Cuando un cuento tiene un año, un año y medio, casi lo podés leer como si fuera de otra persona. Ya no sentís el mismo afecto por el texto. Bueno, así me di cuenta de que no podía volver a escribir como había escrito los cuentos de *La regresión zoológica*. No obstante, rescaté uno: «Mi amigo Lucas». Y lo puse en otro libro, aunque tuve que reescribirlo. Es que también estaba mal escrito, pero la idea era buena.

L.P.G.: *¿Y qué te pasa ahora cuando releés tus cuentos? ¿Sos de corregir o reescribir mucho todavía?*

F.S.: Sí, y además, los mismos textos se van «autodepurando». A medida que pasan los años, y a pesar de que todavía los puedo considerar aceptables, algunos cuentos dejan de gustarme. Y, de alguna manera, se va formando una especie de antología en mi cabeza, donde hay cuentos que pierden vigencia, otros que ya no vale la pena revisar, y muchos que sí, porque todavía me gustan.

L.P.G.: *¿Tenés algún método de escritura?*

F.S.: Sí, es el siguiente: cuando tengo una idea, la escribo a toda velocidad hasta llegar al final, porque necesito tener las palabras en el papel. No me alcanza con tener la idea en la cabeza. Una vez que tengo las palabras escritas, ya tengo el primer borrador, que en realidad no es más que eso, porque dejo frases inconclusas, los personajes y lugares llevan nombres provisionales…, pero, una vez que tengo algo escrito, ya puedo pisar terreno seguro. Entonces, empiezo de nuevo. Con el texto adelante, vuelvo a escribir todo pero de otra manera, más elaborada. A veces, reescribo un texto cinco o seis veces. Me gusta hacerlo así.

L.P.G.: *Dijiste que todo el proceso comienza cuando tenés una idea. ¿Te referías a un final, a un comienzo, a un concepto, o varía en cada caso?*

F.S.: Varía, pero generalmente parto de una situación insólita. Y, después, la desarrollo. Por ejemplo: un hombre que le pega a otro con un paraguas, un hombre dominado por un mosquito, una invasión de escorpiones.

L.P.G.: *Un preso en una jaula adentro de un departamento...*

F.S.: Exactamente.

L.P.G.: *¿Qué hay detrás de una situación insólita? ¿Qué querés transmitirle al lector?*

F.S.: Simplemente, me gusta partir de ahí. No me gusta la literatura llamada realista. La literatura fantástica tiene la obligación de ser verosímil para crear el efecto deseado, porque el elemento fantástico se destaca en medio de los otros elementos cotidianos. Mayor trabajo es inventar todos los detalles o pormenores necesarios para que el lector crea que lo que se narra es verosímil (aunque no real) en un relato fantástico. En mi caso, una vez que armé toda esta escenografía de mentiras, puedo introducir el hecho insólito; uno solo, no muchos.

Por ejemplo, los *Cuentos fantásticos* de Hoffmann, en mi opinión, están mal hechos: no puede ser todo fantástico… un relato de estas características tiene que tener una estructura verosímil que le permita al lector aceptar el hecho fantástico o insólito sin violencia. Es como subrayar todo un texto al resumirlo o estudiarlo: si está todo subrayado, entonces nada está subrayado. Entonces, yo trato de que

todo sea lo más verosímil posible, y luego «con disimulo» agrego el hecho fantástico o insólito.

L.P.G.: *Yo observo el empleo de lo* siniestro *en términos freudianos, pero sin la truculencia de los cuentos de Poe. Siempre hay un hecho que irrumpe y desestabiliza el mundo cotidiano de los personajes. Pero tus relatos apuntan más hacia el absurdo y el humor.*

F.S.: Poe es un maestro, es una maravilla. Pero, evidentemente, le gustaba mucho la sangre. Y no está mal. A mí me gusta todo eso también. Pero considero que mis relatos tienen que ser más cercanos, más cotidianos. Por ejemplo, una vez me hicieron la observación de que muchos de mis cuentos se desarrollan dentro de un departamento y nada más. Esto me lo comentaron unos chicos de una escuela donde di una charla. Y me di cuenta de que no hace falta viajar por las estepas de Rusia, ni por las sabanas o el desierto en el África, para darle al cuento un escenario interesante. Las cuatro paredes de una habitación o de un departamento son quizá más eficaces, porque es un ámbito tan tranquilo y familiar, que todavía es más contundente que en él se produzca un hecho fantástico.

L.P.G.: *Mencionaste a Poe como un «maestro». ¿Qué otros autores entrarían en esta categoría desde tu experiencia como lector y como escritor?*

F.S.: Aprendí de todo lo que leí, inclusive de lo que no tenía nada que ver conmigo. Por ejemplo, me gusta mucho la poesía española de los siglos XVI y XVII. Es maravillosa. Pero no puedo tomar de ella algo que tenga relación directa con mis relatos, porque son mundos distintos. Por otra parte, están los maestros de mi pubertad: Emilio Salgari, Henry Rider Haggard y Julio Verne, entre otros, que siguieron a la literatura de mi infancia de la que hablé antes. Pero un año, recuerdo que fue cuando hubo una epidemia de poliomielitis, a fines del ´55, se suspendieron las clases. Los chicos vivíamos en la calle (no como ahora, que están encerrados con televisores y computadoras). Un día, encontré a un chico de la vereda de enfrente con un libro gigantesco en las manos y, en seguida, se me fueron los ojos. Me dijo que se lo habían regalado para el cumpleaños y que no lo podía leer porque le resultaba insoportablemente aburrido. Y, entonces, me lo regaló. El libro era de la colección Robin Hood, pero de tamaño descomunal. Me lo llevé a casa y empecé a leer. Al instante, me di cuenta de que se trataba de una literatura superior. Y que, en comparación, las historias de Julio Verne, con lo meritorias que eran, estaban muy por debajo de ese nivel. El libro era *David Copperfield*, de Dickens. Y unos años después entendí por qué me había resultado tan maravilloso: por el volumen que tienen los personajes, quienes son tan verosímiles que se contradicen (dicen una cosa pero piensan o hacen otra), por el cúmulo de peripecias y el interés que provocan, por la caracterización psicológica de los personajes… Ese libro me marcó para siempre. Y después me compré las *Obras completas* de Dickens; y así leí muchísimas de sus novelas. Yo no escribo como Dickens, ni remotamente, pero fue un hito en mi experiencia como lector.

En cuanto a mi experiencia como escritor, me gustan los autores con los que tengo cierta afinidad. Por ejemplo: Kafka, Borges, Bioy, Denevi, Cortázar… Todos ellos crean mundos extraños dentro del mundo cotidiano. Esa es la literatura que a mí me gusta leer y escribir.

L.P.G.: *¿Sentís alguna preocupación por el lector en el momento de la escritura?*

F.S.: No. Yo soy el primero y único lector del texto hasta que entra en la editorial. En definitiva, trato de escribir el cuento que a mí me gustaría leer. En mis épocas de escritor inexperto, a veces me imponía agregar tal o cual cosa porque pensaba que al lector iba a gustarle. Pero me di cuenta de que lo que importa es que me guste *a mí*; si, después, al lector le gusta lo que yo escribo, mejor. Si el objetivo es crear algo, no me tengo que adecuar a nadie. O sea que, a partir de mi segundo libro, puedo asegurar que escribí sólo lo que a mí me gusta.

L.P.G.: *Al decir que sos el único lector de tus textos, ¿estás diciendo que jamás se los das a leer a alguien para estudiar las reacciones que pueden provocar?*

F.S.: Nunca. Es como cuando uno tiene un problema cualquiera (no de orden literario) y pide consejos: todos te dicen cosas diferentes y no hacen más que confundirte. En esto pasa lo mismo. Uno tiene que seguir las propias convicciones. Una vez publicado el cuento, recibo comentarios; la gente manda mensajes

o llama por teléfono. En definitiva, me llega igual la recepción de algunos lectores, pero esto no interfiere en el proceso de escritura.

L.P.G.: *¿Tampoco se lo darías a leer a una persona muy experimentada?*

F.S.: ¿Por ejemplo a Bioy Casares?

L.P.G.: *Por ejemplo.*

F.S.: No, estaría fuera de mi «reglamento interno». Sólo les doy los textos a los críticos de las editoriales, que son quienes los van a aceptar o rechazar para su publicación.

L.P.G.: *¿Tampoco los leen las personas de tu entorno íntimo?*

F.S.: Tampoco. Es algo que tiene que ver con mi vocación por la soledad en cuanto a la actividad literaria. No formo parte de ningún grupo, sociedad, fundación… ni nada con espíritu gregario. Por otra parte, para mí escribir es como tirar una botella al mar. Algunos llegarán a leer y apreciar el texto y otros no. Pero ese no es mi problema.

L.P.G.: *Eso lo explicás muy bien en tu cuento «Problema resuelto»*[1], *que no está en esta última antología. Es magnífico cómo dejás sin resolver el misterio de lo que el personaje oculta en su departamento; dejás al lector con la libertad de pensar lo que quiera y hacés explícito, a través de la mujer del protagonista, que ahora es problema de otro, no del autor ni de los personajes…*

F.S.: Claro: yo escribí, digamos, sólo *una parte* del cuento; ahora le toca al lector redactar lo que falta.

L.P.G.: *¿Cómo es el proceso de encontrar una editorial que quiera publicar tus textos?*

F.S.: Tengo todo tipo de experiencias: a veces, me llaman para ofrecerme una publicación; y otras, no encuentro quién me publique algo que tengo escrito. En este momento, tengo una serie de cuentos, todos inéditos, que me interesa publicar. Y estoy en la espera.

L.P.G.: *Sin embargo, leí por ahí que publicaste casi todo lo que escribiste…*

F.S.: Sí, es cierto. Pero eso es porque escribo poco… Sólo puedo escribir cuando tengo una idea. No puedo proponerme escribir un cuento y sentarme a hacerlo. Puedo estar sentado frente al papel ciento cuarenta años, pero no voy a lograr nada.

L.P.G.: *¿Qué te llevó a escribir cuentos en vez de cualquier otro género? Sé que tenés una sola novela.*

F.S.: Las historias que yo escribo son breves porque parten de situaciones insólitas y no alcanzan para escribir novelas. El cuento me permite sentirme cómodo para escribir lo que tengo ganas.

L.P.G.: *¿Y alguna vez te planteaste la posibilidad de salir de la narrativa y explorar la lírica o el teatro?*

F.S.: Unas cuantas veces intenté, en mi juventud, escribir poesías. Pero, como comprobé fácilmente que esas composiciones carecían del menor valor literario, renuncié a todo intento: ¿para qué agregar más fealdades al mundo? En cuanto al teatro, en más de una ocasión me planteé que me gustaría volver a escribir el cuento que se llama «Nuevas leyes inmobiliarias» como una obra teatral. Yo creo que, si me pongo, lo hago. Ese cuento es como, digamos, un miniKafka porteño. Está ambientado en un ámbito cerrado y los personajes, muy caracterizados. El teatro tiene sus técnicas y creo que podría aprenderlas. Yo leí muchas piezas; y prefiero leerlas antes que ir a verlas. Normalmente, las representaciones me decepcionan: me parece que ni el director ni los actores entienden el texto. Por ejemplo, me gusta mucho Gregorio de Laferrère, tanto *Locos de verano* como *Las de Barranco*, pero nunca me gustaron las representaciones que vi.

L.P.G.: *¿Cómo llegaste a la literatura infantil?*

F.S.: También fue un poco de casualidad. Como yo, en ese momento, trabajaba en la extinta editorial Plus Ultra, y había una serie de colecciones infantiles, estaba en contacto con ese tipo de literatura y me parecía que no me resultaría difícil hacerlo. Yo ya tenía escrito un libro que se llamaba *Aventuras del doctor García*, que era un tipo que contaba mentiras, y

pensé en reelaborarlo y sacarle el contenido inadecuado (porque había sido escrito para lectores adultos). Así nació el libro *Cuentos del Mentiroso* de 1978. Recién en 1995, mucho tiempo después, publiqué *La recompensa del príncipe*. La literatura infantil no es algo que me interese particularmente.

L.P.G.: *Me parece que se debe a que tu literatura infantil parte del mismo arte poético que la que escribís para los adultos. Ambas se basan en los mismos principios estéticos, porque no considerás al niño incapaz de participar del pacto lúdico que proponés en tus textos. Pienso que tus cuentos son tremendamente lúdicos y no te debe resultar tan difícil adaptarlos al código del juego infantil.*

F.S.: Es cierto, a mí me gusta jugar. De hecho, un libro mío que se llama *El regreso* se publicó para alumnos de la escuela primaria y, sin embargo, esos cuentos pertenecen a libros anteriores para adultos. Y los cuentos están tal como yo los escribí, sin la menor adaptación ni cambio.

L.P.G.: *¿Considerás que tu literatura es puramente lúdica o, en realidad, te interesa transmitir una idea?*

F.S.: No, no me interesa transmitir nada. Justamente, tengo un artículo que se llama «El narrador escribe un cuento; el lector suele leer otro»,[2] donde explico esto. Muchas veces, me preguntan qué quise simbolizar con tal o cual cosa. Y yo no quise simbolizar nada. Las interpretaciones son del lector, no son mías.

L.P.G.: *Sí, igualmente, en un texto siempre se habla de algo, de manera consciente o inconsciente. Cuando leía los cuentos de tu última antología (2005), saltaban a la vista una serie de temas muy recurrentes. Casi en todos se habla del poder y de la libertad. Sobre todo, de la privación de la libertad a través de condicionamientos, de intrusiones o del azar.*

F.S.: Es verdad. Son temas que debo tener incorporados desde mi juventud. Por ejemplo, en relación con el poder, recuerdo que, cuando hice el servicio militar, yo no podía concebir que tuviera que obedecer a tipos semianalfabetos, vulgares, casi trogloditicos… Más tarde me pasó lo mismo con ciertos directivos en ámbitos laborales. Eso está relatado en mi cuento «Terapia exitosa». Y las intrusiones me molestan, también. Recuerdo que Kafka escribió algo así como: «Considero a las visitas como una agresión personal», y yo también. En muchos cuentos míos, hay intrusiones: los escorpiones que invaden la casa, el Piccirilli que se mete en la biblioteca, el hombre que no deja de pegarle a otro en la cabeza, el mosquito…

L.P.G.: *Sí, a eso me refiero. Y otra cosa que observé es que una vez que esa intrusión se produce, misteriosamente se genera una especie de simbiosis, una relación de dependencia entre la víctima y el invasor o el elemento condicionante; como pasa, por ejemplo, entre el protagonista y el miedo en el cuento «Temores injustificados».*

F.S.: Así es…, se produce un acostumbramiento.

L.P.G.: *¿Cuál de tus libros apreciás más?*

F.S.: *El rigor de las desdichas*, que se publicó en 1994. Considero que los cuentos de ese libro son lo mejor que escribí hasta ahora. Sobre todo, el cuento «Carta a Graciela Conforte de Sicardi».

L.P.G.: *¿A cuántos idiomas se han traducido tus textos?*

F.S.: Que yo sepa, en cuanto a lenguas europeas, he sido traducido al inglés, al portugués, al catalán, al italiano, al alemán, al francés, al polaco, al ruso, al lituano, al holandés, al danés, al islandés, al finés, al rumano, al búlgaro, al húngaro… En cambio, no he podido entrar ni en Suecia ni en Noruega…Tampoco en Grecia ni en los Balcanes… Pero no estoy hablando, en general, de libros enteros sino de cuentos individuales. Mi cuento «Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza» fue el más afortunado, pues —además de las mencionadas— apareció en lenguas, digamos, «exóticas» como chino, vietnamita, japonés, tamil, tailandés, parsi (que es la lengua de Irán)… Y hasta en un idioma llamado algo así como «kabilia», que se habla en no sé qué zona de Argelia. Y muchas veces hay traducciones que se hacen sin avisarme, y de las que me entero mucho más tarde, y por pura casualidad.

L.P.G.: *Debe ser impresionante verse publicado en un libro en otro idioma. O encontrarse en una antología junto a grandes como Poe… ¿Qué les*

dirías a los jóvenes que empiezan a escribir?

F.S.: Que lo hagan por el placer de escribir; y no por una mentalidad comercial que les haga decir: «Voy a publicar», «Voy a ganar plata»; que no tengan la vanidad del éxito… Yo siempre tomé la literatura como un placer. No estoy de acuerdo con esos escritores que dicen que sufren cuando escriben. Si no escriben, dicen que sufren porque no pueden escribir. Y si escriben, también sufren, porque la literatura les resulta «dolorosa». Pero, en realidad, no sufren nada: están creando su propio personaje. Es sólo una pose. Ese tipo de escritor me parece una especie de Tartufo.

L.P.G.: *Quizás tiene que ver con que la ironía y el absurdo de tus textos te llevan al humor. Tal vez, es tu forma de apreciar tanto el arte como la vida.*

F.S.: Sí, me gusta ser gracioso, hacer bromas. En el colegio solía hacerlo y mis alumnos me recuerdan con mucho cariño; incluso, mis compañeros, los otros profesores, se divertían conmigo en las reuniones. Soy tímido pero tengo sentido del humor.

L.P.G.: *¿Considerás que el humor está presente en la literatura argentina?*

F.S.: Sí, Cortázar es muy gracioso; Marco Denevi, también. Borges es muy sutil, brillante. En el cuento que se llama «La señora mayor», que está en *El informe de Brodie*, cuenta que esta mujer, que ya había cumplido los cien años, sufre una decepción cuando viene la infanta Isabel porque no puede creer que hable como una gallega cualquiera y no como una señora argentina. Es genial. Inclusive, hablando con él, en persona, respondía de una manera sutilmente irónica y graciosa. Por ejemplo, de cierto autor muy ridículo, dijo: «Es muy difícil hablar de él sin calumniarlo».

L.P.G.: *¿Cómo fue tu experiencia de entrevistador, cuando se gestaba* Siete conversaciones con Jorge Luis Borges?

F.S.: Fue maravillosa. Hay una prehistoria… La misma editorial que me había publicado *La regresión zoológica* quería armar una colección de entrevistas y yo me ofrecí a hacer la de Borges. Después, la editorial desapareció. Pero a mí me habían quedado las cintas grabadas con las entrevistas. Y el libro salió años después, por otra editorial. Recuerdo la sencillez de Borges… Yo había ido a verlo sin ninguna infraestructura editorial. Fui a la Biblioteca Nacional en la calle México, subí las escaleras y vi un cartelito que decía «Director». Golpeé y salió una mujer. Le pregunté si Borges estaba porque le quería hacer una entrevista. Me dijo que esperase y al segundo salió Borges al pasillo. Y ya era BORGES, y salió con absoluta sencillez y modestia, como tal vez no lo haría alguna estrellita de la televisión. En seguida aceptó ser entrevistado y establecimos un día a la semana. Y estar con Borges era para mí como para un pibe del potrero estar frente a Maradona. Era una maravilla oírlo hablar, la inteligencia que tenía… Sabía de todo: te podía hablar de literatura gauchesca a la perfección, de *La divina comedia*; recordaba los versos, los detalles; te hablaba de Goethe, de todo… Además, la gracia, la memoria… Es mi ídolo. Deslumbrante.

L.P.G.: *¿Y cómo recordás la experiencia que te movió a escribir* Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*?*

F.S.: Fue diferente de la que tuve con Borges. Yo para ese momento ya era relativamente conocido porque tenía más libros publicados, y Bioy no me llevaba tantos años… él es del 14 y yo soy del 42. Además, él ya me conocía. Era una relación más cercana. Bioy era muy simpático, y también muy inteligente. Pero nadie se parece a Borges… es único. Yo llevaba muchas preguntas para hacerle y después de la segunda ya nos desviábamos, y una cosa llevaba a la otra, y terminaba sin preguntarle desde la tercera hasta la última. Me volvía a casa con un material totalmente diferente y más rico del que esperaba obtener con mis preguntas. Yo grababa en un Philips, de los de la época, de cinta descubierta, que pesaba como 400 kilos, y computadora no existía. Así que, para desgrabar las cintas, usaba mi máquina de escribir Remington Rapid-Riter modelo 1960, que todavía la tengo ahí, porque la amo. Con ella escribí casi todos mis libros.

L.P.G.: *¿Te gustaría que alguien escriba* Siete conversaciones con Fernando Sorrentino*?*

F.S.: Sí, pero no creo que alcance para siete conversaciones. Tendría que titularse *La séptima parte de una conversación…*

L.P.G.: *No tengo ninguna duda de que habría mate-*

rial para siete conversaciones; pero seguramente atentaríamos contra la esencia de tu arte poético, porque nos pondríamos a hablar de los cuentos y les quitaríamos parte de la magia que sólo se produce en la lectura.

No creo que sea prudente que los lectores sepan más de Fernando Sorrentino y de su obra antes de meterse en el insólito mundo de sus cuentos.

Muchas gracias, Fernando, por tu generosidad y tu tiempo.

F.S.: Gracias a vos, María Laura.

La última antología de relatos de Fernando Sorrentino fue publicada por ediciones Carena en febrero de 2005, en Barcelona. Lleva el título del primer cuento de la serie: *Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza* y tiene 355 páginas. Sorrentino nos revela que el orden del los relatos es totalmente azaroso por voluntad de la editorial. Quizás, él los hubiera ordenado en forma cronológica, debido a que en esta antología hay cuentos que tienen muchos años y otros que son nuevos: se trata de la serie de textos que el autor eligió enviar porque los disfruta como lector y son dignos de reeditarse o publicarse por primera vez.

Todos los relatos tienen la «marca personal» del escritor: son insólitos y cotidianos, extraños y verosímiles, fantásticos y humorísticos. Provocan una gran curiosidad pero no siempre la satisfacen. Descolocan, desestabilizan y, a la vez, dejan el dulce sabor del juego y la sorpresa. Hay una especie de gratuidad que se percibe en le placer lúdico que produce su lectura. No se proponen explicar nada y, sin embargo, nos sentimos identificados con los personajes: contradictorios, temerosos, vulnerables y tenaces. Estos cuentos no hablan de nada en particular, pero nos dicen muchas cosas. Quizás, nos hagan palpar lo absurdo e insólito de la vida; pero, también, nos muestren lo mágico y misterioso que puede ser vivirla. Todo depende del lector, y de lo que quiera o pueda descubrir en ellos. Sorrentino ya ha hecho su tarea: los ha escrito. Y yo ya he realizado la mía: los he presentado. La aventura de leerlos es toda tuya. Y si hay algo que no te queda claro o que querés preguntar después de hacerlo, tanto el autor, como yo, te diremos: «Problema resuelto».

Notas

1. Puede leerse en: http://www.badosa.com/bin/obra.pl?id=n277

2. Puede leerse en: http://www.letralia.com/140/articulo03.htm

María Laura Pérez Gras es Licenciada en Letras, Doctoranda y docente de la Universidad del Salvador. Es también becaria doctoral del CONICET.

El regreso

por

Fernando Sorrentino

En 1965 yo tenía veintidós años y cursaba el profesorado en letras. Corría la naciente primavera de septiembre; cierta mañana, muy temprano —acababa de amanecer—, me hallaba estudiando en mi cuarto. Vivíamos en un quinto piso, en el único edificio de departamentos que había en esa cuadra de la calle Costa Rica.

Sentía algo de pereza: cada tanto, dejaba vagar mi vista a través de la ventana. Desde allí veía la calle y, en la vereda de enfrente, el trabajado jardín del viejo don Cesáreo, cuya casa ocupaba el lote esquinero, el de la ochava, que, por lo tanto, constituía un pentágono irregular.

Junto a la de don Cesáreo estaba la antigua y enorme casa de los Bernasconi, bella gente que hacía cosas lindas y buenas. Tenían tres hijas, y yo estaba enamorado de la mayor, Adriana. Por eso, echaba cada tanto alguna mirada hacia la acera de enfrente, más por hábito del corazón que porque esperase verla, a tan temprana hora.

Como de costumbre, el viejo don Cesáreo se hallaba cuidando y regando su adorado jardín, al que separaban de la vereda una verja baja y tres escalones de piedra.

La calle estaba desierta, de manera que forzosamente me llamó la atención un hombre que surgió en la cuadra anterior y que avanzaba en dirección a la nuestra por la misma acera donde tenían sus casas don Cesáreo y los Bernasconi. ¿Cómo no iba a llamarme la atención ese hombre, si era un mendigo o vagabundo, un abanico de andrajos oscuros?

Barbado y flaco, un deforme sombrero de paja amarillenta le cubría la cabeza. Pese al calor, se envolvía con un rotoso sobretodo grisáceo. Llevaba además una bolsa enorme y sucia, donde guardaría las limosnas o los restos de comidas que obtuviese.

Continué observando.

El vagabundo se detuvo frente a la casa de don Cesáreo y, a través de las rejas, le pidió algo. El viejo era hombre de mal carácter: sin contestar nada, hizo con la mano un ademán como de echarlo. Pero el mendigo pareció insistir, en voz muy baja, y entonces sí oí claramente que el viejo gritó:

—¡Váyase de una vez, che, y no me moleste!

Sin embargo, volvió a porfiar el vagabundo y ahora hasta subió los tres peldaños de piedra y forcejeó un poco con la puerta de hierro. Entonces don Cesáreo, perdiendo del todo su poca paciencia, lo apartó de un empellón. El mendigo resbaló en la piedra mojada, intentó sin éxito asirse de una reja y cayó violentamente al piso. En el mismo relámpago instantáneo, vi sus piernas extendidas hacia arriba y oí el nítido ruido del cráneo al golpear en el primer escalón.

El viejo don Cesáreo salió a la calle, se inclinó sobre él y le palpó el pecho. En seguida lo tomó de los pies y lo arrastró hasta el cordón de la vereda. Luego entró en su casa y cerró la puerta, en la seguridad de que no había testigos de su involuntario crimen.

El único testigo era yo.

Al rato largo pasó un hombre y se detuvo junto al mendigo muerto. Después se juntaron otras personas, y llegó la policía. Metieron al pordiosero en una ambulancia y se lo llevaron.

Eso fue todo, y nunca más se habló del asunto.

Yo, por mi parte, me guardé muy bien de abrir la boca. Probablemente procedí mal, pero ¿por qué iba yo a acusar a aquel viejo que nunca me había hecho ningún daño? Por otro lado, ya que no había sido su intención dar muerte al pordiosero, no me pareció justo que un proceso judicial le amargara los últimos años de su vida. Pensé que lo mejor sería dejarlo a solas con su conciencia.

Poco a poco fui olvidando el episodio; sin embargo, cada vez que veía a don Cesáreo, experimentaba una extraña sensación. Pensaba: «El viejo ignora que yo soy, en todo el mundo, el único conocedor de su secreto». Desde entonces, no sé por qué, eludía su presencia y jamás me atreví a volver a hablarle.

• • •

En 1969 yo tenía veintiséis años y el título de profesor de castellano y literatura. Adriana Bernasconi no se había casado conmigo sino con cierto individuo que quién sabe si la quería y la merecía tanto como yo.

Por esos días, Adriana, cada vez más hermosa, se hallaba embarazada y muy próxima al parto. Seguía viviendo en la misma enorme casa antigua de siempre, ya que su marido —quise creer— fue incapaz de comprar vivienda propia. Esa agobiante mañana de diciembre, antes de las ocho, yo me encontraba dando clases particulares de gramática a unos muchachitos del secundario que debían rendir examen; como solía hacerlo, echaba cada tanto alguna melancólica mirada hacia enfrente.

De pronto, mi corazón dio —literalmente— un vuelco, y creí ser víctima de una alucinación.

Por el mismo exacto camino de antes, se acercaba el mendigo a quien don Cesáreo había matado cuatro años atrás: las mismas ropas harapientas, el sobretodo grisáceo, el deforme sombrero de paja, la bolsa infame.

Olvidando a mis alumnos, me precipité a la ventana. El pordiosero iba disminuyendo su paso, como si ya se encontrase cerca de su destino.

«Ha resucitado», pensé, «y viene a vengarse de don Cesáreo».

Sin embargo, el mendigo pisó la vereda del viejo, pasó frente a la verja y continuó su camino. Luego se detuvo ante la puerta de Adriana Bernasconi, oprimió el picaporte y entró.

—En seguida vuelvo —les dije a los alumnos.

Enloquecido de ansiedad, no quise esperar el ascensor, bajé por la escalera, salí a la calle, crucé corriendo y, como una tromba, entré en la casa de Adriana (en aquella época y en aquel barrio no se estilaba echar llave durante el día).

—¡Hola! —me dijo su madre, que estaba tras la puerta del zaguán, como a punto de salir—. Qué milagro, vos por acá.

Nunca me había mirado con malos ojos. Me abrazó y me besó, y yo no entendía bien qué pasaba. Luego comprendí que Adriana acababa de ser madre, y que todos estaban muy contentos y emocionados. No pude menos que estrechar la mano de mi victorioso rival, que sonreía con su cara de estúpido.

No sabía cómo preguntarlo y consideraba si sería mejor callar o no. Después llegué a una solución intermedia. Con fingida indiferencia, dije:

—En realidad, me permití entrar sin tocar el timbre porque me pareció ver meterse a un pordiosero, con una bolsa sucia, grande, y tuve miedo de que entrara a robar.

Me miraron con sorpresa: ¿pordiosero?, ¿bolsa?, ¿robar? Bueno, ellos habían permanecido todo el tiempo en la sala y no sabían a qué me refería.

—Seguramente me habré equivocado —dije.

Luego me invitaron a pasar a la habitación donde estaban Adriana y su bebé. En casos así, nunca sé qué decir. La felicité, la besé, miré al bebito y pregunté qué nombre iban a ponerle. Me dijeron que Gustavo, como el padre; a mí me hubiera gustado más el nombre Fernando, pero no dije nada.

Ya en casa, pensé: «Ése era el pordiosero a quien mató el viejo don Cesáreo, no tengo duda. Pero no ha regresado a tomar venganza, sino a reencarnarse en el hijo de Adriana».

Pero, dos o tres días después, me pareció que la hipótesis era ridícula, y fui olvidándola.

• • •

Y la habría olvidado del todo, si no fuera que, en 1979, cierto episodio la trajo de nuevo a mi memoria.

Con más años encima y sintiéndome cada día capaz de menos cosas, tenía que redactar, para cierto suplemento literario, la reseña de una novela muy aburridora. Por eso, aquella mañana mi atención se posaba sólo por momentos en el libro que estaba leyendo junto a la ventana; luego, distraído y perezoso, dejaba vagar la mirada por aquí y por allá.

Gustavo, el hijo de Adriana, jugaba en la azotea de su casa. Por cierto, era aquél un juego bastante elemental para su edad; pensé que el chico había heredado la escasa inteligencia de su padre y que, si hubiera sido hijo mío, sin duda habría hallado una manera menos burda de divertirse.

Sobre la pared medianera había colocado una hilera de latas vacías e intentaba ahora derribarlas mediante piedras que arrojaba desde tres o cuatro metros. Como no podía ser de otro modo, casi todos los cascotes caían en el jardín de don Cesáreo. Pensé que el viejo, a la sazón ausente, iba a sufrir una rabieta cuando encontrase destrozadas muchas de sus flores.

Y, justamente en ese momento, don Cesáreo salió de la casa al jardín. Era, en verdad, muy viejo y caminaba con extrema vacilación, apoyando con cautela uno y otro pie. Se dirigió con temerosa lentitud

hasta la puerta del jardín y se dispuso a bajar los tres peldaños que daban a la vereda.

Al mismo tiempo, Gustavo —que no veía al viejo— le acertó por fin a una de las latas, que, al rebotar en dos o tres saledizos de las paredes, cayó con gran estrépito en el sendero de baldosas que atravesaba el jardín de don Cesáreo. Éste, que estaba en mitad de la breve escalera, se sobresaltó al oír el ruido, hizo un movimiento brusco, resbaló con violencia y, las piernas hacia arriba, dio sonoramente con el cráneo contra el primer escalón.

Todo esto lo veía yo, y ni el niño había visto al viejo, ni el viejo al niño. Por alguna razón, Gustavo abandonó entonces la azotea. En pocos segundos, ya mucha gente había rodeado el cadáver de don Cesáreo, y era obvio que una caída accidental había sido la causa de su muerte.

Al otro día, con la decisión de concluir la lectura de la novela que debía reseñar, me levanté muy temprano y de inmediato me instalé con el libro junto a la ventana. En la casa pentagonal se cumplía el velorio de don Cesáreo: en la vereda había algunas personas que fumaban y conversaban.

Esas personas se apartaron con asco y aprensión cuando, poco después, de la casa de Adriana Bernasconi salió el pordiosero, con sus andrajos, su sobretodo, su sombrero de paja y su bolsa de siempre. Atravesó el grupo de hombres y mujeres, y fue perdiéndose lentamente a lo lejos, hacia el mismo rumbo desde el cual había venido dos veces.

Al mediodía supe, con pena pero sin sorpresa, que Gustavo no había amanecido en su cama. Sus padres iniciaron una desolada búsqueda, que, con obstinada esperanza, continúa hasta hoy. Yo nunca tuve fuerzas para decirles que desistieran de ella.

Este cuento forma parte del volumen *El regreso. Y otros cuentos inquietantes*, Buenos Aires, 2005, y se reproduce con la gentil autorización de la Editorial Estrada.

Biblioteca Central

Acceso *on line* a revistas en texto completo

La Biblioteca Central de la USAL suscribe varias bases de datos que brindan acceso a través de Internet a miles de revistas académicas y científicas, lo cual equivale a millones de artículos en texto completo con información actualizada diariamente. Las bases de datos suscriptas son:

COMPUTER DATABASE para informática; EXPANDED ACADEMIC ASAP INTERNATIONAL para humanidades, ciencias sociales, ciencia y tecnología, ciencias de la salud, etc.; GENERAL BUSINESS FILE INTERNATIONAL para economía; HEALTH REFERENCE CENTER ACADEMIC para ciencias de la salud; INFOTRAC ONEFILE para humanidades, ciencias sociales, ciencia y tecnología, ciencias de la salud, etc. y NEWSPAPERS DATABASE incluye importantes periódicos internacionales.

Las mismas son para uso exclusivo de la comunidad universitaria de la USAL. ¿Cómo acceder a esta información? Si Ud. se encuentra dentro de la USAL: Puede acceder libremente desde la página web de la RedBus http://www.salvador.edu.ar/sv1.htm a la opción Bases de Datos y encontrará el enlace correspondiente.

Si usted se encuentra fuera de la USAL: Debe solicitar el password de acceso al Centro de Consultas de la Biblioteca Central (Tel: 4371-0422 / e-mail: uds-bibl@salvador.edu.ar).

¿Cómo aprovechar este recurso? Durante todo el año, en Biblioteca Central, se ofrecen cursos de capacitación en el uso de este recurso informativo: miércoles de 15 a 16 y viernes de 10 a 11 hs. Sin inscripción previa.

Memoria

Presentación

Nacido en Fray Bentos (Uruguay) o en Buenos Aires, en 1880, pero radicado definitivamente con su familia en La Plata a partir de 1893 y hasta su solitaria muerte en 1951, Benito Lynch es fundamentalmente el autor de dos poderosas novelas que honran nuestra literatura: *Los caranchos de La Florida* (1916), que escribió en tres meses, y *El inglés de los güesos* (1924); ambas cierran el gran ciclo de la literatura clásica pampeana que, remontándose a Esteban Echeverría y logrando su pico más alto con el *Martín Fierro,* de José Hernández, encuentra en la voz de Ricardo Güiraldes y su *Don Segundo Sombra* una decantación poética nutrida de Modernismo. Exenta de nostalgia, la descarnada y eficaz prosa de Lynch, heredera también del primer movimiento literario hispanoamericano, dará cuenta de las experiencias vividas en el campo familiar mediante un realismo que linda con el naturalismo.

Benito Lynch escribió, además, cuentos y *nouvelles* de irregular calidad que se pueden encontrar en *La evasión* (1922), ambientada en la Patagonia y en la que introduce la figura del indio, *De los campos porteños* (1931), *Palo verde y otras novelas cortas* (1940) y *Cuentos criollos* (1940), y también en dispersas publicaciones muy populares de su época como *Plus Ultra, Caras y caretas, La Nación, La Prensa, Crítica, Leoplán, La Novela Semanal* y *Nuestra Novela.*

De esta última, que dirigió Alberto Insúa y que, dicho sea de paso, da cuenta de un amplio público ilustrado o interesado en la producción literaria local, rescatamos «Cartas y Cartas», publicado en la entrega número 3, de junio de 1941. En la contratapa del folletín leemos que una de las aspiraciones de ese semanario es «realizar, en estas horas de encono de las pasiones políticas del mundo, *obra de arte y obra humana* que distraiga y eleve a los espíritus conturbados por la gran tragedia.»

En la noticia preliminar, autorizada y acaso provista por el autor, leemos: *Benito Lynch nació en Buenos Aires, capital de la República, y es hijo, nieto, bisnieto y tataranieto de argentinos «porteños» por la rama paterna, por más que el origen de ésta sea irlandesa (Lynch, de Galway). La madre era uruguaya y descendiente de franceses (Beaulieu). Benito Lynch reside en La Plata desde hace muchos años. La Universidad Nacional de La Plata le ha otorgado recientemente el título de «Doctor Honoris Causa». Comenzó a escribir por natural inclinación, y muy joven hizo sus primeras armas, como periodista, en* El Día, *de La Plata. Su conocimiento del campo «porteño» proviene de haber vivido su niñez en él y de haberlo frecuentado después con interés y simpatía.*

El cuento que ofrecemos, en el que abundan las imperfecciones formales, el abuso de los puntos suspensivos (que hemos atenuado) y aun el mal humor, es revelador, sin embargo, de un tipo de escritura frecuente en momentos en los que no imperaba el rigor al que las generaciones siguientes se inclinaron; y es representativo, además, de una antinomia recurrente en Lynch la que, desde Sarmiento, atraviesa gran parte de nuestra literatura: civilización y barbarie.

Cartas y cartas

por

Benito Lynch

Cosme Yorena está aún ante la amplia mesa-escritorio de su amigo y coetáneo Cándido Realles, hombre de la buena sociedad y jurisconsulto de cierto relieve, cuando «La Micha», hija del último y hermosa muñeca de «Segundo normal», penetra de nuevo en la estancia y se aplica a revolver nerviosa y ruidosamente, los cajones de cierto mueble.

–¿Qué, Micha?...

–Nada, Cosme, unos papeles…

–¡Ah!... Y el mozo, quien, aunque por su edad pudiera ser padre de la muchacha, no puede dejar de admirarla como a mujer, torna a preguntar en seguida y en el tono de broma que siempre emplea para con ella.

–¿Papeles de negocios, Micha?...

–¡Qué de negocios!... ¡De carta!... No sé en dónde los habrán metido… ¡Ah, qué suerte, aquí están!...

–¿Tiene que escribir, Micha?...

–Sí, una carta…

–¡Ah, caramba!... Espere que le cedo el sitio…

–¡No, qué esperanza, Cosme!... No faltaba más…

Y la chica, después de contener al hombre con un ademán de sus pulidas manos de maniquí de cera, agrega sonriente:

–Yo me acomodo en cualquier parte… Capaz sería de escribir patas arriba…

–¡Oh!

–¡Palabra!... ¡Oy, qué loca si papá me oyese!...

Y acto seguido y mientras él, contenido por mil respetos, la mira con la expresión con que suele mirar el gato castigado al canario que salta en la jaula, la Micha, con el estilógrafo en una mano y un block-esquela de color mostaza e la otra, se desploma de rodillas sobre la alfombra, se tiende luego de cúbito ventral y exhibiendo unas pantorrillas casi matronescas se dispone a escribir.

–Pero, chica… ¡por favor!... ¿Qué hace?... Siéntese aquí… ¡Caramba!...

–¡Quieto!... ¿No ve que estoy acostumbrada y por lo tanto me resulta más cómodo que estar ahí como un pavo en el escritorio?

–Muchas gracias…

–¡Ah!... ¡Perdone!.... ¡Ja, ja, ja!... ¡Quise decir como una pava!... ¡Qué bueno!... ¿No se enoja, Cosme?...

–¿Yo?... ¡No faltaba más!...

Y transcurre un largo silencio, hasta que por fin, cansado Cosme de buscar inútilmente la manera de manifestarle cultamente a un corresponsal que no quiere tener más asuntos con él, vuelve a bajar los ojos y a pasear la mirada por el cuerpo de la chica que, tendida en la carpeta de apagados tonos, continúa llenando velozmente los grandes pliegos de color de mostaza y con bordes tan irregulares que parecerían roídos por los ratones. La rubia cabellera de la muchacha –sin duda alguna peinada por manos masculinas– remeda un reventón de espuma dorada y su cuerpo ceñido y casi transparentado por la tela de la falda, el de una estatua pagana, un poquito gorda.

La Micha llena primero las cuatro caras de cada pliego y luego las cruza escribiendo a gran velocidad para tomar en seguida uno nuevo y repetir la tarea sin un tropiezo, sin una vacilación…

–¡Micha!...

–¿Qué?... ¿De qué se ríe?

–¿Se puede saber a quién escribe tan largo y con tanta furia?

–¡Y!... A Basil, a mi novio… ¿No sabe que estoy de novia?

–¡Ah!... ¿Otra vez?... La felicito… ¿Quién es ahora?

–Basil… Jorge Pavoloni… pero yo le llamo Basil porque me gusta más y porque me hace acordar a Basil Rathbone…

–No lo conozco, pero el apellido «me suena» y estoy seguro de que su nuevo novio debe ser un gran muchacho… ¿Ausente, no?

–¡Dios lo libre! Está aquí nomás, empleado en el Ministerio de X… Papá le consiguió el empleo. Hace fichas…

–¡Ah, qué bien! ¡Gran porvenir!

–¡Avise si quiere cacharme y sépase que apenas tiene veinticinco años!

–¿Yo? ¡Qué esperanza! Muy jovencito… A su edad, tu padre ya era un profesional conocido, ganaba dinero, hacía años que estaba casado y tenía tres hijos…

–¿Qué dice? ¿De qué se ríe?

–No me río… pensaba en que si su Pavoloni está tan cerca, ¡por qué no le habla usted por teléfono en vez de escribirle tantas y tan largas cartas? ¿No lo va a ver en muchos días, acaso?

–Ya lo creo que voy a verlo, pero le escribo porque lo quiero y nos queremos, porque tengo que preguntarle y decirle muchas cosas… y además porque a él no lo dejan hablar por teléfono desde la oficina.

–¿Y él le escribe?

–¡Ah! El es un sinvergüenza como todos los hombres y me escribe menos, pero me escribe también…

–¿Y a qué horas llena las fichas?

–¡Y qué sé yo! Figúrese que por cada diez cartas mías él me escribía una… ¿Ha visto qué canalla, Cosme?

–No he visto nada y a mí no me meta en líos… Pero lo que me parece, Micha, es que usted le escribe demasiado, que usted abusa de los «placeres epistolares»…

–¿Yo?

–Usted, y recuerde que la abundancia excesiva suele quitar el valor a ciertas cosas…

–Sí. ¿La abundancia de dinero, por ejemplo?

–Me refiero a las cosas que atañen al espíritu, aunque si bien se mira, también podría referirme a la prosa de los pesos… Estoy bien seguro de que si usted tuviese un peso único, habría de atribuirle mayor valor que si lo tuviera acompañado de otros cien mil ciento tres, pongo por ejemplo…

–«¡Tiene razón, bicho cabezón!»… ¡Ay! ¡Disculpe, Cosme! Si papá me oyera… ¿qué movida la que me daba!

–¿Por qué? ¡Vaya! ¡Encantado, Micha!

–¡Cállese, no sea hipócrita!

–¿Por qué?

–Porque usted piensa lo mismo que papá… ¿Acaso no sé? ¡Bueno, siga!

–Prosigo medio «groggy». Como le decía, si bien es cierto que la abundancia no daña en casos como ése del dinero, no es menos verdad que la abundancia disminuye o por lo menos desprestigia el valor de algunas cosas. Sea buena y dígame cuántas cartas le ha escrito ya a Pavoloni.

–Y… le habré escrito… ¡Oh!... ¡Vaya a saber!... ¿Miles?

–¿Cómo miles? Es es imposible…

–¡Y, bueno! ¡Cientos entonces, qué sé yo! ¿Cómo quiere que me acuerde?

–Bien, no importa… Supongamos ahora que en lugar de esos centenares de cartas le hubiera escrito una sola.

–No puedo figurármelo. ¿Qué chica va a escribir una sola carta?

–No crea, Micha… las hubo y debe haberlas aún. Por mi parte conozco el caso de una, que en cinco años no le escribió sino una carta al hombre que amaba.

–¡Qué sangre de pato! No lo querría o no sabría escribir, tenga la seguridad, Cosme…

–Al contrario, Micha, sabía escribir, tenía un temperamento ardoroso y lo quería tanto –o mejor dicho– se querían tanto ambos, que con el relato de aquel gran amor quizá hubiera podido hacerse una novela…

–¿Nooo?

–¡Palabra de honor, Micha!

–¡Oh!

Y la muchacha ya interesada, abandona el decúbito, se sienta en el piso, abraza sus rodillas y entre curiosa e intrigada levanta sonriente el pintado hociquito.

–¡Sí, señorita!

–¿Usted?

–¡Yo, qué?

–¡A usted le pasó, verdad?

–No, a mí no…

–¡Oy! ¡Qué lástima!

–¿Por qué?

–No sé… pero siempre son más interesantes las cosas que les ocurren a las personas a quienes conocemos…

–Entonces lo siento, Micha, porque el caso no le aconteció a ningún conocido suyo…

–¿No? ¡Bueno! Pero no importa, cuéntemelo nomás.

–Cuéntole: había cometido el error…

–¿Quién?

–¡Ah! Es verdad… Dispense… Un mozo de veintitrés años y que se apellidaba Luna… Había cometido el error de comprometerse –sin averiguar muy

bien de lo que se trataba– en un movimiento revolucionario de antemano condenado al fracaso, y después tuvo que refugiarse entre los indios… Le advierto que el hecho ocurrió allá por mil ochocientos treinta y tantos… No vaya a creer que el año pasado…

–¡Qué vivo! ¿Y no lo mataron los indios? Sé que eran feroces…

–Noo, Micha… los indios que asaltaban poblaciones y las incendiaban, que degollaban a los hombres y se llevaban cautivas a las buenas mozas que caían en sus manos debieron ser sin embargo un tanto respetuosos de las leyes de la hospitalidad, pues de otro modo no se explicaría que acogieran y ampararan muchas veces, y por años, al «winca» perseguido por las autoridades del país y ya fuera el tal, víctima del infortunio político o el peor de los bandoleros.

–Está bueno… Siga.

–Apenas pudo zafarse de la persecución enconada y sangrienta que siguió a la derrota de su bando, Pablo trató de rumbiar hacia…

–¡Ah! ¿Se llamaba Pedro?

–Sí, Pablo Luna… ¿O quiere que se llamara «Bob» o «Rob», como los personajes de las películas yanquis?

–No, pero Pablo no me gusta, es cursi… «¡Pablo y Virginia!»… ¿No? ¡Ja, ja!

–Lo siento, Micha, pero así se llamaba aquel muchacho que, sin más armas que su cuchillo (porque para aliviar a su caballo de carga, tuvo que deshacerse del fusil y del sable que le proveyeran sus correligionarios), tenía que atravesar media provincia de Buenos Aires y hundirse en La Pampa para ir a buscar amparo entre los enemigos de la Civilización y de su raza, allá por las misteriosas regiones del Manuel Mapú… ¡Ah, ah! Y el pobre Pablo era muy joven como le dije y, además, estaba locamente enamorado…

–¡Oy!

–Sí, de una chica «surera» que se llamaba Gumersinda…

–¿Gumersinda? ¡Oh, qué nombre más raro y más feo! ¡Guemersinda! ¡Ja, ja!

–¡Usted quisiera que se hubiese llamado «Marleine», o «Joan» o…

–Me hubiera gustado «Ginger» o en todo caso «Kay»… ¿No?

–Lo lamento, Micha, pero se llamaba Gumersinda… Gumersinda Arraiza y era tan extraordinariamente linda que ante ella hasta los mozos más atrevidos y más corridos se quedaban mudos y como pasmados de asombro. ¡Ah!... Y además había otra cosa…

–¿Sí? ¿Qué cosa, Cosme?

–Que al revés de lo que ocurre con tanta frecuencia en el teatro, en la novela y en el cine, Gumersinda no era una mujer casada, ni una divorciada, ni tan siquiera una chica que hubiese tenido amoríos con otros hombres. Por más que a muchos pudiera esto resultarles insípido, la verdad es que Gumersinda era limpia, como el agua de esos pequeños manantiales que suelen hallarse en nuestra Cordillera a miles de metros de altura o, para que la metáfora resulte más modernista y menos romántica, Gumersinda era como el alcohol absoluto y podía arder por lo tanto en la amorosa llama sin temor a residuos…

–¡Bueno! ¡Siga! ¿Por qué se para? ¿Rubia, no?

–No, Micha, no, morena… y además sin pintura o «tizne» de ninguna clase. Una joven belleza tan libre de artificio como ésa de las rosas, de los jazmines o de las «damas de la noche».

–No se usaría…

–Se usaba, Micha. El General Mansilla refiere en su libro que las indias ranqueles entre otras coqueterías se pintaban las mejillas y el labio belfo con cierta carmín chileno y se hacían, además, unos lunarcitos muy coquetos con barro de las lagunas[1].

–¡Nooo!

–¡Siiii!

–¿Y cómo podía ser eso? Me parece que macanea…

–¡Ah! Yo no lo sé en realidad, pero lo era. Quizá a las indias les llegó antes que a las muchachas «cristianas» –como se decía entonces– la noticia de aquella moda.

–¡Bah! ¡Hágase el vivo!

–Palabra de honor, Micha, le juro que no le encuentro otra explicación!

–¡Mire que las indias haciendo modas! ¡Bah!

–¿Y por qué no? ¿O usted cree que a las modas las hacen las mujeres cumbres de la sociedad europea?

–¡Claro que sí! ¡No la van a hacer aquí, en «Jubilópolis», como dice mi tío!

–¡Un momento, un momento! ¿Usted cree que la alta sociedad británica es elegante?

–Sí, creo…

–¿Se ha enterado usted del incremento que ha tomado entre las mujeres sudamericanas la costumbre de montar a caballo con pantalones y a horcajadas como los hombres?

–Sí… ¿Y eso qué tiene que ver?

–Tiene… que el otro día hallé una fotografía de la princesa real de Inglaterra, muy sentadita en montura de horqueta y con pollerón…

–¿En dónde? Yo no lo vi…

–En las páginas gráficas de un gran diario… ¡Viera, Micha, que alarde de elegancia y de gracia femeninas! Aparecía acompañada por su hermano el Rey…

–¿Sí?

–Sí… y a mí se me ocurre que lo *demodé* de la vestimenta y maneras de la chica real ha de deberse a que todavía no le llegó la noticia de lo que se usa en materia de equitación…

–¡Qué vivo!

–¡Palabra de honor!

–¡Bueno, bueno!... ¡Siga!

–Prosigo. Era tan linda Gumersinda que de haber habido concursos de belleza por aquel entonces, no hubiese obtenido ningún premio… Tenía… o mejor dicho se le sospechaba o adivinaba un cuerpo flexible como el de una gata de raza y apretado y firme como la carne de las manzanas…

–¡Oy!

–¡Un momento! Pero su mayor atractivo, su encanto, la mejor de sus glorias, estaba en sus ojos… De ellos fue de lo primero que se enamoró Pablo Luna, tan pronto como Gumersinda se dignó mirarlo. ¡Qué ojos estupendos, Micha, qué ojos!

–¿Ah, sí?

–Sí, Micha, tenía unos ojos maravillosos, unos ojos muy grandes y mucho más negros que el cielo tormentoso de una noche de Julio, pero lo más notable era la expresión que podía darles la muchacha… Por eso es…

–¡Bah! ¿Acaso los ojos de todos no tienen las expresiones que se les imprimen?

–Claro que sí, pero ésa de los ojos de Gumersinda a que me refiero, era arrebatadora, irresistible y única y la muchacha la manejaba, al parecer, tan discreta como hábilmente y con ella estableció sin duda y como ya lo dije antes, el primer contacto con el corazón de Pablo…

–Yo…

–¡Imagínese, Micha, la crueldad y la ternura más hondas, la ingenuidad y la malicia, el llanto y la risa, la sombra de un gran dolor inolvidable y el rosicler de la más bella esperanza, todo junto, todo mezclado!

–¡Qué poético!

–Sí, sobre todo, lo de «mezclado».

–¡Oh, bueno, siga! ¿Y él cómo era? Eso es lo más importante ahora.

–¿El? ¡Ah! El era simplemente un hombre…

–Claro, me imagino que no iba a ser una chica… Quiero decir, ¿cómo era físicamente, a quién se parecía?

–¿Cómo a quién se parecía?

–Sí, ¿a qué artista de cine? Los conozco a todos.

–¡Ah, Micha! Lo ignoro en absoluto… y al decirle antes que Pablo era un hombre quise significar que además de poseer salud, robustez y todos los atributos de la masculinidad, era un hombre capaz de mantener, de proteger y de hacer dichosa a la elegida de su corazón.

–Pero… ¿rubio o morocho, alto o bajo, gordo o flaco? Porque a mí los gorditos me revientan…

–¡Cállese! No diga eso. He conocido cientos de mujeres a quienes «reventaban» los gorditos o los flaquitos o los coloraditos y que acabaron casándose con uno de los tales o haciendo cosas «mucho más piores» como decían los paisanos…

–«Basil» no es gordo ni flaco ni…

–¿Quién es «Basil»?

–Jorge Pavoloni, mi novio; no se haga el vivo…

–¡Ah! No he dicho nada malo con respecto a Pavoloni, ni tengo tan siquiera el gusto de conocerlo, como usted lo sabe muy bien. Lo que he querido decir, es que el Pablo de mi referencia, alto, bajo, negro o blanco, era todo un hombre y uno que no tuvo en su vida sino dos debilidades: enamorarse de Gumersinda Arraiza así, a primera vista y para siempre y después, comprometerse en aquella revuelta fracasada de antemano, por temor a que lo creyesen un cobarde… ¿Qué me cuenta?

–Nada. ¡Siga!

–Por aquellos tiempos –como en todos los tiempos– a los gobiernos no les gustaba que les hiciesen revoluciones, pero los de entonces llevaban su vengativo enojo a extremos muy desagradables.

–¿Sí?

–¡Palabra de honor! Y como Pablo Luna no lo ignoraba, apenas zafado a la persecución, se apresuró a ganar el desierto para refugiarse, huyendo de la Civilización, en el seno de la Barbarie…

–¡Pobre! ¿No?

–Pocos días antes y ya comprometido en el movimiento, pero tan libre aun de amores como pudiera serlo de prisión de jaula un pájaro salvaje de los campos, la conoció a ella… Fue en una tarde de gran bullicio y novedad en la plaza del pueblo. Se realizaba

allí, una suerte de *meeting* o «celebración» –como decían los paisanos de aquel tiempo y aun de muchos después– a efectos de propiciar la revuelta armada contra los que mandaban. La vio a Gumersinda como le dije, vio sus ojos extraordinarios y con calor en el corazón y en las orejas y a lo largo de la espina dorsal, descubrió que hasta aquel instante no había visto nada de bueno en el vasto mundo, que hasta aquel instante había vivido como un «pichi-ciego» o como los «tucutucos» en sus subterráneos de arena…

–¡Qué gran verdad, Cosme! Una no es una sentimental, pero lo mismo me pasó a mí con Pavoloni. Fue como un despertar, como un deslumbramiento.

–Seguramente… ¡Bueno! Como iba a decirle, los muchachos conversaron después unas pocas veces y temblando de emoción en casa de unos parientes comunes, y acabaron por encenderse de pasión tan simultáneamente como la luz de dos lamparillas al volver una llave. Un día, precisamente el que se siguió a la noche inolvidable y «divina» en que se juraron mutuamente amor eterno, Pablo supo inesperadamente, y ya sin tiempo para despedirse, que debería presentarse de inmediato al cuerpo de voluntarios que se estaba organizando a toda prisa en una estancia lejana. ¿Cómo hacer para avisarle, para decirle: «Adiós»? En aquellos tiempos las costumbres y por ende las relaciones entre los sexos no eran fáciles como hoy en día, de manera que Pablo pasó mil angustias hasta el momento en que, ya a punto de marchar, pudo confiar un billetito de despedida a cierto ingenuo adolescente emparentado con la mozuela: «Me voy, mi alma, hasta no sé cuándo, pero te querré siempre en La Vida y en La Muerte».

La chica, al leer la misiva en el patio de aquella casona perfumada por las flores de acacia blanca, se puso primero encarnada, después muy pálida y por último garrapateó con lápiz esta breve cuanto hermosa respuesta, que entregó al parientito analfabeto que aguardaba con el caballo sujeto de la rienda y mordiscando una pajita: «Acuérdate de mí… Yo te tengo en mi corazón.»

Y cuando pablo Luna, ya a caballo, con un gran sable y un pesado fusil de ceba en bandolera, tomó aquel papel sintió en su emoción infinita como que el mensajero le hubiera entregado para que lo guardara en el seno, el propio corazón de la amada tibio y palpitante como un pichón en su nido.

Después Pablo Luna leyó la breve carta muchas veces durante la marcha larga y fatigosa que precedió a la batalla; podría decirse que volvió a leerla cada vez que un tropezón de su caballo le arrancaba a la inconsciencia del sueño y cuando vino el jefe de barba tordilla y «chapiao» de plata a arengarlos para la carga, no leyó una vez más la carta, pero la extrajo apresuradamente del bolsillo de su tirador para besarla tres veces, para besarla con el mismo fuego con que lo hubiera hecho despidiéndose de ella y de La Vida, allí, ante la amenaza mortal del enemigo.

–¡Oh!

–Más tarde ya no pudo besarla ni mirarla tan siquiera por mucho espacio de tiempo. Había logrado escapar a la persecución despiadada tan sólo por el vigor excepcional del soberbio caballo que montaba, pero aún le quedaba harto que hacer para considerarse a salvo por completo. Pablo, a fin de conservar aquel gran caballo, comenzó a marchar muy despacio y con preferencia de noche, esquivando huellas y poblaciones, alimentándose de «aves del campo» –como llamaban los paisanos de entonces lo mismo a una perdiz que a un venado– y durmiendo en los pajonales con el caballo a la estaca y a lazo largo. Menos mal que al principio no padeció mucho, porque después, en La Pampa, , no fue lo mismo: unos ventarrones helados unas veces y otras unos soles de fuego que lo obligaban a protegerse la cabeza haciéndose como un toldito con el poncho o la carona de su recado.

Una tarde mientras reposaba sentado en el suelo aguardando a que se asasen dos «aves» que había cazado para su alimento: un zorrino muy gordo y una martineta muy flaca, volvió a extraer la carta y a releerla y re… besarla, y dicen que cuando la guardaba de nuevo en el bolsillo de su tirador, casi sonrió con optimismo mirando hacia el S.O. inquietante y remoto.

Días después y ya en la región de los montes, se encontró por fin con una partida de boleadores indios, quienes, después de maltratarlo de palabra y de hecho, le quitaron cuanto llevaba encima –menos la carta de Gumersindo que había escondido en el pelo– y lo llevaron a la toldería a la que pertenecían y a la presencia del «lonco» (jefe), un obscuro capitanejo dependiente de un célebre cacique de aquellos tiempos y personaje que le acogió con la tolerancia y simpatía necesarias para evitar que algún exaltado lo sacrificase, en un impulso, de una puñalada o de un bolazo.

–¡Oh!

–¡Claro! Y transcurrieron los primeros meses del involuntario exilio de Pablo Luna, en cierto modo los más duros de su larga estada en «tierra adentro». El pobre muchacho sufrió mucho, muchísimo, antes de

amoldarse un tanto a aquella vida de privaciones y salvajismos. Su ropa estaba en andrajos, la barba le cubría el rostro hasta los ojos y tenía que asegurarse el cabello con una vincha porque su frondosidad y largura le perturbaban la visión. Además, cierto indio, en cuyo toldo vivía como agregado, le había tomado tan entre ojos, que estando borracho hasta trató una vez de asesinarlo. Parece que cierta mañana el capitanejo que volvía de los corrales se encontró con que «Curúco» –que así se llamaba el indio perverso– montado sobre el torso de Pablo yacente, trataba de descubrirle el pescuezo para degollarlo en medio de la rechifla de algunos circunstantes. Felizmente el capitanejo, casi sin palabras y sin apearse siquiera del magnífico zaino que montaba, arregló el asunto en un instante. El feroz «Curúco» al cepo de lazo hasta que se calmara y Pablo desde ese mismo momento se pondría a levantar junto a los toldos del jefe uno que le sirviese de albergue, a cuyo efecto se le facilitarían «oficialmente» algunos palos «tuertos» y unos pocos cueros de yegua y de guanaco medio comidos por los perros mañeros que por allí abundaban y, cuando por fin el toldo aquel estuvo levantado y Pablo Luna pudo encender «fogón propio» y tender ante él su cama, una vez más extrajo del tirador la amada carta y volvió a besarla y acariciarla diciéndose mentalmente como la mayoría de los enamorados sinceros de todos los tiempos: «¡Sí ella pudiera verme…!».

–Pero, pero… digo yo… ¿Pero ella, la zonza, por qué no le escribía? ¡Caramba!

–No le escribía porque ignoraba en dónde estuviese, y aún si se hallaba vivo o muerto y porque aunque no hubiera ignorado su «domicilio» hay que tener en cuenta que los correos de entonces no estaban a la altura de los actuales. Figúrese que una carta (sin franqueo desde luego) llevada de favor a favor por diez manos distintas solía tardar en cumplir su misión dos o tres años[2] –»¿No sintió hablar, amigo, de una carta que asigún se han acordao varios me tenían los indios del cacique Caimé van pa dos años?»

–«Sentí hablar de una carta, sí señor, y hasta creo que la vide en una ocasión hará como un año, pero naides me dijo que juera pa usté».

–«¡Ah, ah! ¿Y después, amigo?

–«Después… no sé más. ¡Quién sabe lo que habrá sido e la carta! ¿No?»

–«¡A la verdá!»

–Y si esto solía acontecer hasta con una «pieza postal» dirigida a gente que «estaba bien» con el gobierno y con los indios, calcule lo que podría sucederle a la consignada a un prófugo que había logrado refugiarse entre los indios y salvar el pellejo porque Dios es grande.

–Cierto…

–De ahí que, como comprenderá, la carta aquella, única, tuviera para Pablo Luna un valor extraordinario. Era como una reliquia, era como el vínculo material que aún le unía a Gumersinda, al través del tiempo y la distancia; era también el único rastro, la única prueba indiscutible de que aquello tan breve y tan hermoso no había sido simplemente un sueño, como a cada momento se le ocurría: «Acuérdate de mí… Yo te tengo en mi corazón».

Es posible que miles de veces, aquellas frases hubieran sido escritas ya en todos los idiomas de la tierra, pero no es menos posible que para Pablo Luna resultaban tan inéditas como para millares de otros enamorados y que por eso, al releerlas, su rostro palidecía y su corazón vigoroso se sentía capaz de realizar por Gumersinda las más grandes acciones y los más crueles sacrificios.

–¡De veras!

–Hasta que un día perdió la carta…

–¿Cómo? ¿Dice que perdió la carta?

–Justamente!

–¡Oy!

–Verá: los chicos de los indios (al igual que los de tanta gente civilizada de todos los tiempos) solían ser una atrocidad de malcriados.[3] Hacían en los toldos lo que les venía en ganas, ante las narices complacidas de sus progenitores y así como los de aquí le ensucian a uno los pantalones con crema o con caramelos, rompen los cristales de las ventanas a pelotazos o saltan los muros divisorios para robarse las flores o las frutas, allá, en las tolderías, tomaban para jugar o para destruir cualquier cosa útil: las prendas de vestir o de los aperos, armas, lazos, boleadoras… y yo la quisiera haber visto a usted llena de apremio para salir al campo y buscando sin encontrarlos su rebenque o sus riendas o sus espuelas, porque los niños se los habían llevado para abandonarlos en cualquier sitio… ¡Ah, ah!

–¡Bueno! ¿Y?

–A eso voy: para que no acabase por destuírsele de tanto estar en el bolsillo del tirador, Pablo había recurrido a la precaución de guardarla en un «chifle» de «güampa» que…

–¿Y eso?

–¡Ah! Es verdad… Eso era, Micha, una suerte de recipiente que se confeccionaba con un cuerno de

vaca («güampa» en araucano) para beber en él o guardar líquidos.

–¡Bueno!

–Como le decía, Pablo acostumbraba a guardar la carta en aquel chifle de asta con tapa de «caldén» y para…

–¿Caldén? ¿Qué es «caldén»?

–Pero… ¡Caramba! Era y es un árbol abundantísimo en la región. Una madera colorada y…

–Bueno, bueno, ya sé… Siga su cuento…

–¿Cuento? Historia, Micha…

–De cualquier modo.

–Bien, como le estaba refiriendo, Pablo Luna acostumbraba a guardar la amada carta en un chifle y para mayor seguridad a envolver éste en una vieja blusa de merino (que antes había sido negra, pero que a la sazón mostraba un verde amarillento de lo más desagradable), conjunto que guardaba a la vez en su toldo, debajo de unas pieles de carnero y de otras prendas del apero, que le servían de apero y cama.

–¡Nooo!

–Se lo juro… Y un atardecer de otoño lleno de melancolía al regresar d eun trabajo en la chacra del capitanejo, Pablo sintió deseos de mirar y de leer una vez más la carta que se sabía de memoria… Sin duda, como suele acontecer, le parecieron mentalmente tan bellas y dulces las frases de la amada, que dudó de su realidad en medio de tantas amarguras y tristezas y… «¡Juna perra!».

–¿Y eso?

–Es una exclamación de cólera o despecho un tanto rústica, pero, créame que reemplazarla sería «mucho más pior» como decían los paisanos… «¡Juna perra!»… Algunos chicos habían andado en su albergue revolviendo las cosas. Su famoso asiento de cadera de potro estaba «patas p'arriba» casi afuera del toldo, faltaba un pedacito de asado de gama que colgaba de un palo y habían deshecho el fogón y desparramado las cenizas… «¡Ah, ah!»… «En fija» el mayorcito de la viuda Rumeyhuan (paseandera) y el otro, el de la «Cusce-waca», que quiere decir: «vaca vieja» en araucano y que siempre le acompañaba en sus travesuras…

–«¡Juna perra!»

–¿Otra vez?

–¡Qué «otra vez»! ¡Mil veces, un millón de veces! Piense que el pobre Pablo al levantar la cabecera de su cama de cueros de carnero, encontró sí, la blusa verde amarillenta, pero no el «chifle de güampa» en el que guardara su tesoro!

–¡Oy!

Pablo Luna, desesperado, frenético, desparramó todas las prendas de su cama, aventándolas a los cuatro vientos en la búsqueda angustiosa y, por último, se lanzó hacia los toldos vecinos gritando como loco:

–«¡Me han sacado, me han quitado, me han robado una güampa, la güampita!»

–¡Pobre! ¿No?

–Empezaron a ladrar los perros, y un buen golpe de «chinas» curiosas asomaron al punto las cabezas greñudas o lustrosas por entre los cueros de los toldos:

–¿Qué pasa? ¿Por qué grita el wincá nuevo? «¿Chem piteyechi wenthum?»[4]

–¿Y eso?

–Quiere decir en araucano: «¿Qué dice ese hombre?, según la Etimología araucana, del presbítero Melanesio. Algunas buenas mozas –que nunca faltan en ninguna parte– aparecieron también ora con una escoba de ramas en la mano, ora arrastrando «el cuero de la basura» (porque por allá no existía el célebre tacho de la ídem), ora peinándose los cabellos y riendo tan uniformemente como ríen hoy las muchachas en los retratos y aún algunos hombres… «Pero… ¿Qué pasa?... ¿Qué pasa?...»

Y fue creciendo tanto el alboroto que los perros asustados comenzaron a aullar y a pelearse furiosamente, que algunos indios «de lanza» que dormían aún la siesta llegaron a levantarse y que hasta el atrabiliario «Curúco», el implacable enemigo de Pablo, asomó también por un instante su cara de borracho para lanzar a éste algunos de sus acostumbrados e insultantes desafíos: «¡Cristiano maula, cristiano sarnoso! ¿Querés pelear conmigo?»

–¿Qué quiere decir «maula»?

–Algo así como flojo o «pototo» o «bebita»…

–¡Ah!

Pero Pablo Luna no quería pelear con él ni con nadie. Lo que quería el desdichado era saber lo que había sido de su amada carta, del corazón de Gumersindo podría decirse, que acababan de robarle:

–»¡La güampa, la güampita!» ¿Quién me sacó del recado una güampa, un chifle de güampita que yo tenía en mi toldo con un papel… con mi corazón, con mi vida adentro?

Cuando la gente comprendió por fin de lo que se

trataba, todos, aleccionados sin duda por la experiencia, en seguida pensaron en los chicos, en una travesura de los chicos, y cierta damisela que por algún motivo no amaba a la señora Rumeyhuan, o sea «La Paseandera», se atrevió a insinuar a Pablo en voz alta:

–¿Y no será nomás, Wincá, el chico de Rumeyhuan que suele ser tan travieso?

Mas apenas dijo esto la joven dama (una soltera buena moza con tres lunares en la barbilla y la negra cabellera reluciente a fuerza de «caracú de vaca») cuando cata allí, que apareció la aludida madre del pergenio y la interpeló colérica:

–¡A ver! ¡Yegua descuadrilada! «Vilu-chocha» (que quiere decir «víbora amarilla»), ¿por qué te metes con mi «puchi wenthu», por qué lo ensucias con tu saliva de guanaca?

Y jaleadas por sus amistades respectivas ambas damas acabaron por tratarse mutuamente de «ñuazomo» que quiere decir: mujer «deshonesta».

–¡Oy!

Cuando el desorden y griterío de las alborotadas féminas llegó al colmo de algunos esposos decididos intervinieron con una docena de empellones zamarreros y rebencazos consiguieron crear una atmósfera de mayor inteligencia:

–¿Dónde está el chico e la viuda?

–En el «huaico» –se apresuró a informar su eterno compañero «Cusce-waca» incidentalmente disgustado sin duda con él, señalando hacia la redonda laguna con el tostado dedito y, de inmediato, Pablo Luna y la mayoría de los presentes corrieron hacia la aguada distante unas dos cuadras y algunos mocetones «de lanza» lo hicieron a caballo, no obstante la brevedad de la distancia y tal cual lo hacen hoy algunos automovilistas enemigos de la fácil tarea de mover las piernas.

El chico de la viuda («Chay», pero para la madre y para muchos «Hua-hua», en quechua: «criatura de pecho», pues parece ser que la tal sociedad araucana usaba (sospecho que por simple cuestión de moda) vocablos de esa lengua en lugar de los propios, tal como hacemos nosotros, hoy en día, con los de la anglo-americana). El chico de la viuda, como le decía, había encendido un fogoncito en la playa misma de la laguna con cierto yesquero de cola de mulita (que según se supo en seguida, había hurtado del apero al feroz «Tromenñiyeo», uno de los indios de pelea de la toldería) y, grave y ceñudo, estaba asando un «tucutuco» que hallara sin duda muerto y abandonado por los perros.

–¡Nene gaucho, nene lindo! ¿Vos me agarraste la güampita? ¡Decí la verdá! ¿Ande la pusiste, torito bravo?

Y el mocoso (con sus pómulos salientes y sus ya fieros ojillos de alimaña mirando «retobado» el fuego no hacía el menor caso de los ruegos del mozo ni de los que añadían los circunstantes:

–¿Tú lo agarraste, torito lindo, charita blanco? ¡Mirá! Si me lo das te voy a traer del campo un «chulenguito» (guanaco cachorro). ¡Hablá, bandido! ¡Hijo de una tal por cual!

Más apenas Pablo Luna hubo dicho esto y atrevídose a poner un dedo sobre el curtido hombro del muchachuelo, cuando los componentes de aquel grupo de «corredores del Desierto» se alzaron como un solo hombre:

–¡Eh! ¡Cuidao! No lo reprenda que él le va a decir… ¡A ver! Potriyito lindo… confiésele al «Winca» ande le pusiste el chifle!

Y se estaba en eso, sin el menor fruto, cuando Pablo con un gran resuello y llevándose las manos a la cabeza se lanzó de un salto hacia un lugar de la playa de la laguna y hundió en el fango sus botas de cuero de vaca hasta los tobillos: ¡El chifle! ¡Acababa de descubrir su perdido «chifle» casi flotante en el…

–¡Oy!

–Pero estaba abierto y faltaba la carta…

–¡Noooooo!

–¡Siiiiii… ¡El chifle estaba vacío!

–¿No estaba la carta?

–No estaba, Micha… y lo peor es que resultó inútil cuanto se hizo por encontrarla o por arrancar una noticia a su respecto al sospechoso «Hua-hua», el que acabó por encolerizarse a tal punto que ya de vuelta a los toldos, hasta quiso castigar con un rebenque a su propia tía «Calfú-huata» o sea «panza azul» en araucano, o mejor dicho: «Azul-panza» porque como usted sabrá, aquellos diablos ponían el adjetivo antes que el nombre, al igual que los ingleses.

Y pasó ese día y pasaron otros muchos tristes y deprimentes como esas tardes de invierno sin amor, sin ilusiones y sin esperanzas. Pablo Luna, pese a sus interminables y afanosas búsquedas no logro hallar ni el menor rastro de la carta de Gumersindo… ¡Nada! Ni en la playa de la laguna explorada en todo su contorno, nada en los apretados juncales que se adentraban en ella, nada en el lodo gris del fondo ni en aquel de la orilla amasado por las pezuñas de las bestias: «En fija que el «Hua-hua» la quemó nomás

de travieso o el viento se la llevó quién sabe p'ande. ¿No?

Y después Pablo Luna empezó a decaer y a enflaquecer de un modo lamentable. Se hubiera dicho que no comiese y al verlo tan encorvado por el desaliento, que llevase el peso de un gran guanaco muerto, sobre los hombros. Además la búsqueda de la carta se había hecho en él como una obsesión, como una manía. Siempre esperaba hallarla de pronto, en cualquier parte, siempre andaba revolviendo las matas de puna o de espartillo o dando vueltas con el pie las boñigas de vaca que hallaba en su camino. El pobre mozo se sabía de memoria la carta de la amada, pero ya no tenía el placer inmenso de besarla como antes en medio de la inmensa noche del desierto, cuando estaba solo e insomne en su pobre cama de cueros de carneros muertos de epidemia... ¡Ah! ¡Volver a poner ante sus pobres ojos enrojecidos por los bárbaros vientos de «Tierra adentro», la realidad embriagadora de aquellos caracteres escritos por la chica y que tenía algo de una desbandada de arañitas!

Y así transcurrieron varios inviernos y varios veranos, Micha... La mamá del presunto autor del estropicio, vale decir de la desaparición de la carta (la viuda «Rumey-huan», o sea «La Paseandera», a fuerza de ver y de oír al pobre Pablo preguntar a cada instante a su chico: «¿En dónde escuendistes, torito lindo?... acabó por aficionarse en tal forma al desdichado «Winca» que, aunque éste por su edad hubiera podido ser su hijo, no tardó en solicitarle la mano de la manera más «diplomática».

–¿Cómo, cómo? ¿Cómo dice, Cosme?

–Digo claro, Micha... Le propuso que se casara con ella, en una forma tan indirecta como delicada y diplomática.

–¡Nooooo!

–¡Siiiii!

–¡Oy!

–Cierta tarde de un mes de Noviembre, Pablo Luna (cada vez más triste y abúlico) se entretenía a la entrada del toldo de la señora «Rumey-huan», jugando con un cachorro barcino que se empeñaba en lamerle la cara; cuando la viuda, que sonriente y con la mirada perdida peinaba su fuerte y renegrida cabellera, le dijo de pronto:

–¿Estás muy solo, «Wincá», y a lo mejor te vas a morir sin tener quien te atienda... ¿Por qué no te casas conmigo?

–¡Oy! –Y la niña después de reflexionar un instante muy contraído el terso entrecejo, parece tranquilizarse de pronto y dice sonriente y alzándose de hombros: ¡Bah!... Al fin y al cabo, qué otra cosa hizo la «Cogota» cuando se le declaró a Rob Pérez en el baile del 31? ¿No oyó algo usted?

–No...

–Es de lo más caradura. ¡Usted no sabe, Cosme!

–No.

–¡Oh! ¡Deje de hacerse el vivo, usted también!

–Dejo, Micha, dejo... pero, lo cierto es que, como le decía, la señora «Rumey-huan» sin cuidarse siquiera de la presencia del pequeño y despierto «Hua-hua» que los miraba con sus ojos mongólicos mientras masticaba el extremo de un maneador que fue de su finado padre, le habló así al desamparado Pablo:

–¡Qué güaranga! ¿No?

–Al oír la diplomática indirecta...

–¡Vaya con la diplomacia y la indirecta!

–Al oír la indirecta Pablo levantó la triste y sorprendida cara: «¿Tú? ¿Yo?» –Alcanzó a decir y en seguida, entre asustado y sonriente abandonó el cachorro con que jugaba y marchando hacia atrás fue a refugiarse en su solitario toldo de soltero, seguido por la mirada un poco resentida pero aún optimista de la enamorada dama.

–¡Está bueno!

–¿Bueno? ¡Muy malo, Micha! Y figúrese que para peor y cuando ya no podía mover un dedo, sin sentir fijos en él los ojos enternecidos de la señora «Rumey-huan», he ahí que de pronto recibe dos nuevas solicitaciones, esta vez mucho más serias y peligrosas y justificadas...

–¡Oy!

–¡Pare! Había en la tolderia dos solteras muy buenas mozas, las hermanas «Vuta-paylan» (gran sosiego) que no hallando sin duda varón de su gusto entre los apuestos lanceros de la tribu, habian coqueteado mucho sin rendirse a la coyunda y esas dos solteras (especie de «flappers» indígenas) se lanzaron casi simultáneamente en son de conquista sobre el dolorido «Wincá nuevo» que a su propio decir «a gatas podía con sus güesos».

–¡Está bueno!

–¡No! Ya le dije que estaba malo...

–Bueno, bueno! ¡Siga!

–Si Pablo Luna no hubiese estado tan profundamente enamorado de la bella y remota Gumersindo, quizá no hubiera podido resistir a la seducción de la menor de las «Vuta-paylan» («por mal nombre»: «May-coñú» que quiere decir: «Tórtola») y...

–¿Por qué dice «por mal nombre»?

–Los gauchos y los indios-gauchos llamaban «mal nombre» al apodo, así fuera el más simpático y halagador del mundo… ¡Ahí tiene! Usted se llama María Celina Realles Haspurgo y nosotros le decimos Micha «por mal nombre»… ¿Comprendió?

–Sí, continúe…

–Como le decía quizá Pablo no hubiera podido resistir al poderoso «sex-appeal» de aquella «glamour» pampeana, la que, como ya le referí, también además de su belleza poco común tenía un carácter muy emprendedor y unas maneras… de muchacha de película yankee… Usted sabe, Micha, el amor verdadero es caprichoso y cierra los ojos como los chicos mañeros a cualquier otra seducción que se le ponga por delante… Pocos serán los hombres o las mujeres enamorados de verdad que puedan ser infieles…

–No sé… Vea: «La Cuzca Overa»…

–¡Cómo! ¿«La Cuzca Overa» dijo?... ¡Vaya un sobrenombre!

–¿Ha visto, Cosme? Lo mismo digo yo. Me refiero a la de Méndez Napeso… Los padres, por no sé qué gracia de mal gusto, le empezaron a llamar así, recién nacida, luego las amigas y los amigos y ahora no se saca el apodo n con bencina… Así le dicen hasta en los diarios.

–¡Qué barbaridad! ¿No?

–Bueno, com iba a decirle «La Cuzca Overa» tiene dos novios y a los dos los quiere…

–Esos no pueden ser novios y el asunto ya no es cosa de manicomio.

–¿Vio? Pero así es, se lo juro por lo más sagrado…

–Un día de gran viento y frío, Pablo Luna andaba alejado de los toldos registrando como siempre las matas de espartillo y de «pasto blanco» en procura de la perdida carta cuando se le presentó allí la menor de las «Vuta-paylan», la que cansada sin duda de la esgrima tan diaria como inútil de sus miradas de potranca chúcara venía para algo más ejecutivo a escondidas de la hermana mayor…

–Vea, Cosme… ¿Qué se cree? Yo conozco aquí el caso también de dos hermanas que se disputan a un hombre…

–¡Bah, bah!

–¡Le juro, Cosme! ¡Palabra de honor!

–¡Cállese, Micha, y déjeme acabar la novela! Esas son cosas de indios.

–¿De indios? ¡Altro que indios!

–Se le presentó, como le decía, en pleno campo y bajo aquel gran viento del S.O. que escarbaba la raíz de las matas de pasto hasta arrancarlas. «May coñú», estaba pintada como para un Colón… ranquelino, envuelta en su rico «pilquén» de los días de fiesta y caminaba ondulando el grácil cuerpo como una Joan Crawford cualquiera…

–«¿Cómo estás?»

–«No estoy bien».

Ella hizo un mohín graciosísimo, como si eso de estar mal en lugar de una desdicha fuera algo muy divertido y en seguida inquirió contrayendo las cejas y bajando la voz, como si hubiera temido que aquel frío viento cordillerano hubiera podido llevar sus palabras hasta los toldos y los enemigos oídos de su hermana mayor y de la señor «Rumey-huan» o sea «La Paseandera»: «¿Kizuyaugeymi ehi eymi?» (¿Eres soltero?).

Él, entre sorprendido y asustado, levantó los ojos vacilando, mas, inmediatamente, tuvo como una inspiración salvadora:

–«Soy casado» –repuso como con pena y tornando a bajar la cabeza cubierta por un viejo sombrero «bayo» al través de los agujeros de cuya copa asomaba su cabello en pinceles, se aplicó de nuevo a la tarea de revisar cierta mata…

La joven y hermosa india palideció amarillo-verdoso como palidecen los indios, pero sin lugar a duda y en seguida pasó por sus bellos ojos bravíos esa fulguración de odio homicida que no pueden ocultar en ciertos casos ni aún los ojos de las mujeres blancas más sociables y cultas…

–«¿Fothúmgeymi?» (¿Tienes hijos?).

–«Fothumgen». (Tengo).

La joven india entornó los párpados, se mordió los finos labios, se echó sobre el seno de sus pesadas trenzas y, por último, dejó deslizar con su dulce voz un tanto gutural:

–«Cuando puedas volver a tu tierra, «Wincá nuevo», –si es que puedes– tu mujer y tus hijos ya habrán muerto…

Aquel dicho absurdo, especie de augurio infausto y brutal, impresionó tan desagradable y dolorosamente a Pablo que palideció y gritó casi colérico:

–«¡Felelay!» (No es verdad). «¡Coylagey!» (¡Es mentira!).

Había pensado y sentido como si Gumersinda hubiera sido ya su mujer, como si ya hubiera sido padre en ella y… ¡ni tan siquiera tenía la carta!

Y aunque en seguida Pablo meneó la cabeza y sonrió con melancolía como diciendo: «¡Qué dispa-

rates pienso y digo!»… la menor de las «Vuta-paylan» (por mal nombre»: «May-coñú») quedó por lo menos saludablemente convencida de que su «Wincá nuevo» era casado entre los cristianos y de que tenía más de un hijo…

–¡Qué bueno! Y ella qué sinvergüenza… ¿no?

–Pero, como usted podrá sospecharlo, Micha, ninguna de las tres beldades dio por terminado el asunto y las tres prosiguieron tejiendo solapadamente sus redes de esperanza en torno del barbudo y macilento mozalbete, quien por otra parte y en ninguno de los tres casos, se atrevió a una negativa descortés y rotunda, pues pese a su poco mundo, ya presumía que entre los ranqueles como en las gentes más civilizadas la diplomacia es un gran recurso. Les dijo que le hicieran el favor de aguardar a que tuviese la certeza de que no podría volver más a tierra de cristianos y como lo dijo a cada una por separado y en secreto, las tres continuaron considerándole candidato y descargando la cólera furiosa de sus respectivas y celosas impaciencias en una escandalosa batalla entre ellas mismas. Se espiaban a todas horas del día y de la noche, se acusaban de las mayores desvergüenzas y, hasta las mismas hermanas «Vuta-payán» llegaron a tratarse de «Ñua zomo» delante de la gente.

–¡Qué cosa! ¿No?

–… Y fue entonces cuando sobrevino la epidemia, una terrible epidemia…[5]

–¡Oh! ¿Y de qué?

–Viruela, Micha, viruela; eterno azote de los indios y cuyos efectos agravaban la ignorancia, la falta de recursos y el espanto animal que provocaba entre ellos… Yo no lo vi… ¿Usted convendrá conmigo –por mala voluntad que me tenga– en que yo no pude ser testigo de los acontecimientos de mil ochocientos treinta y tantos?

–¡Ah, claro!

–Pero he leído a Hernández, a Mansilla, a Zeballos y a la mayoría de los que antes y después observaron, describieron o estudiaron las costumbres indígenas y todos están de acuerdo en que la aparición del flagelo en una toldería aterrorizaba a los salvajes al extremo de hacerles abandonar a los enfermos, por estrechos que fueran los vínculos de amor o de sangre que les unieran a ellos.

En la ocasión de referencia y, como ocurre casi siempre, ante la amenaza de calamidades públicas: Chistes y burlas… Se había enfermado un muchachito cristiano-cautivo, agregado al toldo del caciquilllo y no se sabía aún a ciencia cierta cuál fuera su mal. El pobre Robustiano (cordobesito del lado de «Los Montes») y para los indios, «por mal nombre»: «Melinamún», que quiere decir cuatro patas…

–¡Oy qué guarangos, qué brutos! ¿No?

–¡Doce años apenas, Micha!

–¡Noooo!

–¡Síiii! Porque deliraba con cuarenta y dos grados de fiebre, lo mantenían en el patio, fuera del toldo oficial, a la intemperie, sin ropa ni abrigo alguno, pues en su inquietud angustiada arrojaba lejos de sí el ponchito calamaco, con el cual le había cubierto por caridad y hasta cansarse una cautiva ya marchita pero que fuera otrora capricho del caciquilla…

–¡Noooo!

–¡Síiii!

–¡Oh! ¡Deje de embromar!

–Dejo y prosigo: cuando vino el «médico»[6] con toda su mentirosa y bárbara terapéutica de alaridos, de saltos y de crueldades, recién le brotó la erupción al muchacho y los presentes supieron sin necesidad de ser brujos que aquello era la viruela y que el flagelo más temido por los indios, había entrado en la toldería.

Como medida inmediata el pobre Robustiano fue alejado «viento abajo» como a unas dos cuadras de los toldos y al reparo de unas cortaderas y junto a un viejo jagüel, se le hizo una cama de pasto seco y con agua al alcance de la mano y una ración de charqui de yegua asado («por si acaso lo agarraba el hambre») se le dejó como era de práctica en el más absoluto abandono… hasta que pocos días después el indio de lanza, «Cayúquirque» (Seis gavilanes) que regresaba de dar vuelta una tropilla, comunicó que «pa su gusto» el cristianito debía de haber muerto ya, porque estaba «enllenito e oscas» y «ni siquiera se las espantaba»… A nadie conmovió la noticia… Ante el toldo principal y a respetuosa distancia (por cortesía o miedo a la enojada aflicción del Lonco) se agrupaba un buen golpe de gente cabizbaja y sombría: El hijo mayor del jefe y de su mujer «principal» estaba tan enfermo que no podía levantarse de su mullido lecho de cueros de oveja negra y como es no debía ser otra cosa que la viruela, por la entrada del gran toldo hecho con pieles de yegua, salían el lloro de la madre y el jadeo del médico que ejecutaba sus farsas…

–«Ése no sabe nada…»

–«Me mató a mi pobrecito «Quechu-pan» (Cinco leones).

–«Oigan: Pa mi gusto…»

Pero no fue posible continuar el «tijereteo» contra el ranquelino «hombre de ciencia» porque en ese momento el capitanejo asomó la cara descompuesta para preguntar con enojo, sin dirigirse a ninguno de los presentes en particular:

–«¿Dónde está la «calcú»?

Y añadió malhumorado volviéndose lentamente hacia el interior del toldo, al tiempo que varios indios solícitos salían disparados:

–Que diga de una vez qué es lo que ha adivinado en todita la mañana…

La adivina de la tribu, «calcú» (bruja) en el lenguaje guarango y despectivo del prepotente indígena, tenía sobre sus débiles hombros septuagenarios la pesada responsabilidad de adivinar si el chico del jefe iba a morir o no y quién era entre todos los cautivos y asilados el autor del «engualichamiento» o daño o «mal de ojo» que había traído la peste a la toldería y por ende a la criatura infeliz;[7] y… la pobre vieja se entregaba a los ejercicios más complicados y dilatados a efectos de ganar tiempo y poder verle «los pies a la sota», ya que un error podía costarle hasta la vida que como usted sabe cuando ocurre algo insólito en cualquier parte, el que hace cosas raras es el primer sospechado.

Y no había desaparecido aun del todo la rechoncha silueta del capitanejo en el interior de su toldo, cuando «¡cata ahí!»… que una joven india se allega desoldada y corriendo al grupo expectante para anunciar entre lágrimas:

–¡Mi hombre, mi hombre! ¡Mi «Talancó» (agua de trueno) se me ha enfermado. ¡Su cuerpo quema como el rescoldo y el pobre conversa como un loco con los ojos cerraos! ¿Qué hago, hermanos? ¿Qué hago? ¿Dónde está el «Lonco»?

Al principio, todos los presentes se limitaron a mirarla con ojos como asombrados y en seguida comenzaron –temerosos de contagio– a retirarse de ella como de un animal peligroso. La india repitió su pregunta con la mirada enturbiada de angustia y retorciendo sus brazos, hasta que un viejo dijo sin mirarla y arrastrando siniestramente su ronca voz gutural:

–El hijo del «Lonco» tiene también la peste…

–¡Oh!

–Espere…

Y como en ese mismo instante salió el «médico» del toldo con todo su aparato de saltos y aullidos, la dolorida esposa de «Talcancó» se precipitó sobre él tratando de tomarle por las ropas para arrastrarle hacia el suyo:

–¡Mi hombre, «médico»! ¡Mi Talcancó que se me muere! Te pagaré muy mucho… ¡Sus ponchos pampas, su camisa overa, sus espuelas de plata!».

Pero el «médico», temeroso sin duda por su fracaso fingió no oírla y con una zurda cabriola escapó de allí velozmente perseguido por los ruegos y ofrecimientos de la pobre mujer desesperada…

–¡Oh! Pero… ¿Dígame, Cosme, cómo sabe tantas cosas de los indios?

–Porque me he preocupado de saberlas, porque he leído… ¿No leyó nunca a Mansilla, a Zeballos?

–Yo no… Tan sólo he visto en el biógrafo algunas vistas de los indios pieles rojas… ¿No? ¿Por qué me pone esa cara?

–Por nada, Micha… ¡Bueno! Algunos días después el flagelo hacía crisis. Habían fallecido ya, hasta una veintena de indígenas adolescentes o niños y a la sazón, el mal parecía querer emprenderla con los adultos. Y se produjo tal pánico que el propio «Lonco», apenas sepultado su primogénito con prisa y casi sin honores por Pablo Luna y cierto cautivo viejo, por «mal nombre» «El chivo blanco, dispuso ese mismo día a la hora «Ellawún» (antes de que salga el sol) que la toldería fuese alejada obra de media legua y «viento arriba» a los efectos de que los «bichos» de la peste no pudieran ser soplados hacia el nuevo sitio por aquel cálido Norte que no «aflojaba ni un chiquitito».

Y fue entonces cuando se ofrecieron los más denigrantes espectáculos de cobardía y colectivo egoísmo. Casi nadie quería acercarse a un enfermo. Los maridos abandonaban a sus mujeres, las esposas a sus hombres, los hermanos a sus hermanos, los hijos a los padres, los padres a los hijos. Aparte de algunas madres que para honor de su raza y de la especie entera no se apartaron de aquellos seres asqueantes y sufrientes que eran sus hijos enfermos, muy pocos fueron los hombres o mujeres que supieron conservar su entereza para ser útiles a algún semejante o por lo menos para no huir a tontas y a locas desparramándose como «ladrones» de cardo barridos por el viento. Entre estos pocos debemos anotar al «médico», el que cansado de gritar y de hacer payasadas inútiles, yacía borracho perdido en el toldo de uno de los muertos de su clientela, en donde descubriera enterrado un barrilito de aguardiente chileno…

–¡Oy!

–El otro, el irreconciliable enemigo de Pablo, el perverso «Curúco», también borracho del día a la noche, y el tercero… nuestro simpático protagonista

a quien dada su situación espiritual «le estaba sobrando la vida», como dicen los malevos neurasténicos.

Uno de los pocos toldos «de representación» que no siguieron de inmediato la retirada dispuesta por el «Lonco» –ya a una legua de allí con sus mujeres, hijos, cautivas y gente de lanza– fue el de la señora «Rumey-huan». La pobre viuda tenía atacado de la peste a su hijo «Huahua» y el presunto robador de la carta Gumersindo estaba tan mal que hasta su inefable tía «Calfú-huata» (Panza azul) aterrorizada por el espectáculo abandonó a su hermana en el duro trance y sin decirle tan siquiera «¡Adiós!» recogió sus «pilchas» y se marchó con el toldo de una amiga de manera que el día en que murió el pequeño, hora «Coai-antú» (cuando el sol se entra) excepto el «wincá» Pablo Luna, ningún otro ser humano estuvo allí, para consolar a la pobre madre o por lo menos para ayudarle a sepultar a su vástago.

–¡Qué cobardes, qué brutos! ¿No?

Otro de los toldos que no habían sido aún levantados tampoco era el de las bellas hermanas «Vuta-Paylán» y Pablo, al verlo más cerrado que una noche de tormenta de invierno pensó en que se hubieran marchado en su prisa con otra gente amiga abandonándolo todo y aunque una tarde –casi a la hora «pun» (cuando ya es de noche)– el muy borrachín de su implacable enemigo «Curúco» después de convidarle inútilmente a pelear, le desafió a que le demostrara que era toro y no vaca entrando en el toldo de un finado ahí no más, en el de las «Vuta-Paylán», de donde la mayor había huido y en donde tan sólo debía estar la menor, en fija muerta, más muerta que su «sanú» (abuelo), Pablo, aunque un tanto impresionado, no tomó en serio la información del borracho y dejándole solo con su catarata de procacidades e insultos, fuese y se metió en su toldo. En realidad, no se sentía bien de salud de algún tiempo a aquella parte. Se fatigaba de nada, le dolía la cabeza y hasta a veces la espina dorsal, pero en su ignorancia nunca sospechó que tales molestias pudieran ser los síntomas del espantoso mal que estaba diezmando a la población de la toldería.

–¡Oy! ¡Pobre! ¿Y qué hizo?

–Avisó por teléfono al hospital Muñiz pero no pudieron enviar una ambulancia para que lo recogiera. Habían salido todas para «El cuero», «Leuvucó» y otros barrios lejanos…

–¡Qué vivo! Le pregunto qué hizo en su soledad y abandono…

–No hizo, no pudo hacer nada que valiera la pena. Se hallaba sentado en el interior del toldo, en aquella silla de cadera de potro que él mismo se había construido y sintiendo ya los violentos escalofríos y la angustiosa lasitud característicos del período de la invasión, cuando la desgreñada cabeza de su enemigo «Curúco» asomó por la abertura de entrada y el indio después de invitarle una vez más a una pelea a bola, cuchillo o chuza, le comunicó inesperadamente la noticia del fallecimiento de la bella «May-coñú»…

–¡Nooooo!

–Lo mismo o algo parecido gritó Pablo haciendo un gran esfuerzo por levantarse. Sentía las piernas fláccidas, un violento dolor raquídeo y un galopar de fiebre en los oídos.

–Yo –explicó «curúco» señalándose a sí mismo–, yo entré solo en el toldo… «May-coñú» muerta… ¡Linda! ¡Toda desnuda! ¡Overita como tordillo sabino!

Al oír esto Pablo trató de incorporarse pero no pudo y tras algunos vanos esfuerzos acabó por rodar por el suelo…

–¡Oy!

–«Curúco» (oscilante el busto pero firmes los pies en el mismo sitio) le contó aun muchos detalles hasta que al cabo, dándose cuenta sin duda de que el mozo lejos de atenderle se entregaba a un extraño soliloquio, cerrados los ojos y volteando continuamente la cabeza, esbozó un ademán despectivo y se fue lentamente, dando bandazos como un viejo velero con «mar de fondo»…

¿Cuánto tiempo pasaría Pablo en medio de aquel tormento inenarrable de dolores, de pesadillas y de angustias? ¡Vaya uno a saberlo, Micha! El caso fue que el primer contacto que tuvieron de nuevo sus sentidos con la realidad, tan sólo le sirvió para oírse a sí mismo, pidiendo con una voz que no parecía la suya: «¡Agua! ¡Agua! ¡Agua!» y volvió a caer en aquel pozo infernal de su delirio que unas veces le enseñaba lagunas cristalinas festoneadas de juncos y otras veces, turbas de médicos-indios que le hundía en el cerebro y en la médula varillas de fierro enrojecidas en la lumbre.

Y… ¡Agua!... otra vez… ¡Agua!... Hasta que en una oportunidad que tardó en presentarse un día, un año, o un siglo, Pablo sintió por fin agua en la boca, sintió que una mano torpe le alzaba la cabeza por la greña y hasta que una voz remota y apagada se negó después a su «¡Más!» anheloso con un bronco «¡Mu!», que en la lengua araucana viene a ser lo mismo que «¡No!»…

–¡Oy!

–¡Palabra de honor!

–¡Qué cosa! ¿No?

Más tarde la paulatina declinación del mal le fue permitiendo poco a poco, darse cuenta de lo que ocurría a su alrededor, pero en forma muy confusa. Sabía, por ejemplo, que alguien le daba de beber, que alguien le hablaba y hasta solía empeñarse en hacerle ingerir alimentos que le repugnaban y que no podía tragar por el gran dolor de las fauces, pero no tenía la menor idea de quién fuera aquel ser misterioso ni deseo alguno de averiguarlo. Sentía como que su cráneo estuviese completamente vacío pero que a la vez le pesaba como si fuera de piedra. Y lo más curioso era que al oír la voz apagada del misterioso ser que le asistía, Pablo Luna, que no tenía madre, murmuraba en ese tono gruñón de los chicos mimados: «¡Mama, mama, mama!».

–¡Pobre! ¿No?

–Más tarde todavía, pero sin fuerzas aun ni para moverse, tuvo una inequívoca sensación de abandono. Sentía mucha sed y abrigaba la certeza de que su mamá o quien fuera el ser que le había estado asistiendo, no se acercaba más a su cama. Entonces Pablo Luna abrió loa ojos y por largo rato se quedó mirando sin ver muy bien sin duda aquel techo de cueros de potro apolillados que el viento estremecía y al través de cuyas juntas se colaba el sol de la tarde, recordó que hacía años que no tenía madre, que Gumersindo estaba en el pueblo de X (Provincia de Buenos Aires) que él, Pablo Luna, comía antes… pero cuando quiso incorporarse la operación le resultó muy difícil: El pobre no tenía fuerzas y además comprobó con disgusto que sus manos –lo único que por aquel momento pudo verse– estaban acribilladas de repugnantes cicatrices…

–¡Oy! ¿Cómo? ¿Y por qué?

–Porque había tenido viruela. ¿No vio nunca a una persona que la haya padecido?

–No, Cosme, yo no…

–Mejor para usted, Micha, y para todos. La desaparición de caras con marcas de viruela es una de las pocas ventajas de la época actual… Cuando yo era chico, todavía se veía a mucha gente con esas huellas tan características como indelebles.

–No vi ninguna nunca…

–No importa, Micha… Bien: Como le decía, muchas esfuerzos le costó a Pablo en su debilidad poder alcanzar, primero, el chifle del agua y más tarde cierto trozo de carne asada, de yegua, que le dejó sin duda la mano caritativa y misteriosa y carne que a la sazón se disputaban las hormigas.

–¡Nooo!

–¡Siiii!

–¡Qué vivo!

–Vivo o no, la cuestión fue que después de haberse alimentado con aquella carne –que por lo menos tendría unos tres días de data– Pablo se sintió más fuerte y hasta deseoso de arrastrarse aunque fuese fuera de su toldo para poder aspirar el aire limpio del campo y volver a mirar aquel cielo de Dios que hacía tanto que no había visto. Y al salir casi a gatas, porque su extrema debilidad no le permitía más airosa postura, lo primero que descubrieron sus ojos fue la inconfundible figura del «médico», el que en cuclillas a la entrada del toldo de uno de sus fallecidos clientes ensayaba colocar sobre su cerdosa greña un llamativo adorno hecho con plumas de avestruz, de loro y de flamenco y que constituiría sin duda la última palabra en materia de terapéutica.

–«¡Marimari, a nay peñi!» («¡Buenas tardes, amigo!»)– exhaló apenas Pablo con su voz dolorida y el «médico» contrayendo mucho las cejas para poder reconocer aquella cara picoteada por la peste y atarazada por las uñas, le contestó con otra pregunta:

–«¿Cumlecaymi?» (¿Estás bueno?)

Y Pablo, creyendo que fuese el tal médico su misterioso enfermero y por lo tanto el ser abnegado a quien debía su salvación, se puso a agradecerle cuan efusivamente pudo, sus sabias y humanitarias atenciones y como el otro le mirara escépticamente, Pablo agregó con una sonrisa y en su pésimo araucano:

–Sí, hermano, si no fuera por tus cuidados, me hubiera muerto como un perro…

«El médico» tuvo entonces como un gesto de fastidio y volviendo a contraer el ceño exclamó despectivo:

–«¡Kimlan!» (No entiendo).

–«¿No fuiste, entonces, quien me cuidó hermano?»

Y «El médico» quitándose de la cabeza su aparatoso artefacto vario-pinto contestó rotundamente:

–«¡Mu!»

–¿Y eso, Cosme?

–Ya le dije que eso en araucano quiere decir «no» o «nou», como pronuncian las muchachitas yanquis en las obras cinematográficas.

–¡Ah!... Es cierto…

–Bien y en tanto el «médico» volvía a luchar denodadamente con su vistoso adorno que no conse-

guía mantener en su debido sitio, Pablo Luna volvió a interrogarle con justificada extrañeza:

–Pero… ¿dime, hermano, quién fue entonces el que me estuvo atendiendo tanto tiempo?

«El médico» volvió a quitarse malhumorado el impresionante penacho que estaba ensayando y contestó al punto:

–¿Y quién iba a ser? «Curúco».

–¡Eh! ¿Cómo dices, hermano?

–«Curúco»… Naides más pudo ser, porque es el único que sabía dentrar en tu toldo.

–¡Oh!

–Después lo agarró la peste también y se murió…

–¡Cómo!

–¡Ah, ah! Y ahí está todavía solito en su toldo, con la panza hinchada como vizcachón ahoga y todo llenos de moscas…

Pablo Luna se afligió al oír esto:

–Pero… dime, hermano: ¿Y por qué no le han dado sepultura? ¡Caray!

«El médico» se alzó de hombros:

–Y habrán tenido miedo de la peste…

Pablo lo miró con asombro:

–¿Y tu hermano?

–Yo tengo que curar a los enfermos…

Pablo pensó preguntarle cuáles eran esos enfermos que había curado, pero se contuvo y en cambio se puso a averiguarle las razones que pudo tener «Curúco» para socorrerle en su desamparo:

–Él me odiaba, hermano, y hasta quiso achurarme en una ocasión…

–No le hace amigo –contestó «El médico»– cosas de mamao… Ansina como le dio por odiarte le dio después por repararte… A lo mejor creyó que tenías aguardiente escuendido como hacen tantos… ¿No?

Pablo Luna insistió con voz debilitada:

–Yo quisiera que tú que sabes tanto me explicases…

Mas «el médico» cada vez más incomodado porque el adorno no se le sostenía en la cabeza, lo paró en seco.

–¡Mirá, amigo! Pa consultas veme en mi toldo.

–¡Qué malo! ¿No?

–¿Vio? Bueno, como Pablo Luna era demasiado joven aun para saber que a veces tanto el bien como el mal suelen llegarnos de quienes menos lo esperamos… ¿De qué se ríe, Micha?

–¿No dijo que Pablo tenía como veintitrés años?

–Cierto…

–¿Y eso le parece demasiado joven?

–¡Claro que sí! Y le aseguro que a usted le va a parecer lo mismo cuando ande por los cuarenta.

–Yo no quiero vivir…

–¡Cállese! Todos decimos lo mismo, Micha… Es un caso muy semejante a aquel de las chicas que nunca se casarán con un gordito, con un coloradito…

–¿Y después se casan?

–¡Justamente! En cuestión de años todos decimos lo mismo de muchachos, pero después nos vamos «casando» con los treinta, con los cincuenta, con los ochenta y con los cien, sin creernos obligados a dar explicaciones.

–¡Bueno, siga!

–¡Caramba con la chica ésta! ¿Por dónde iba? ¡Ah! Como Pablo Luna era aun muy joven para saber que el bien o el mal suele llegarnos de donde menos lo esperamos, no acertaba a explicarse la razón de aquel cambio…

–Yo tampoco.

–Ni yo, Micha… Como le decía, Pablo no acertaba a explicarse lo ocurrido, pero como era noble de sentimientos experimentó en seguida la necesidad espiritual apremiante de ir a despedirse por lo menos del cadáver de su bienhechor, solitario allá, en su toldo lejano y sin más compañía que las moscas...

–¡Oh!

–¡Un momento, Micha, un momento! Mas sucedió que, como el hombre propone y Dios dispone, Pablo –que había contado demasiado con sus miserables fuerzas de convaleciente– tuvo que emplear las últimas que le quedaban en volverse a su toldo casi a gatas… Y estaba tratando de arreglar un tanto su cama de cueros de carneros muertos de epidemia para volver a tender en ella su flaca y descompuesta humanidad, cuando le ocurrió lo enormemente extraordinario…

–¿Qué, qué le ocurrió, Cosme?

–¡Momento! Le sucedió que al mover algunos de aquellos cueros, encontró un papel y que el tal papel arrugado y maculado de distintas grasas era nada menos que la carta perdida, la famosa y amada carta de Gumersindo: «Acuérdate de mí… Yo te tengo en mi corazón…».

–Prosigo: como usted ya lo habrá pensado, Micha, una de las principales preocupaciones que embargarían a un hombre de estos tiempos al regresar después de tan largo tiempo a sus pagos y al amor de una hermosa mujer, habría sido aquel estado deplorable de su físico, aquel horror de cara acribillada

por la viruela…

–Ya le dije que no sé, que no he visto nunca…

–Su abuelo, Micha, tenía esas marcas, sin embargo… Su abuelo materno…

–¡Nooo!

–¡Siii!

–No recuerdo…

–¡Se lo juro! Quedan muy mal y sobre todo en la edad de las pretensiones o mejor dicho de los «tonteos», según la expresión de una señora inteligente; pero crea, Micha, que para los hombres de aquel tiempo –al revés de lo que les ocurría a las mujeres– no tenía demasiada importancia porque no les significaba desventaja en ningún orden de sus actividades: demostrar valor en cualquier caso, hacerse una posición independiente y honorable y ser padres de una docena de hijos por lo menos…

–¡Noo!

–¡Sii!

–¡Oh!

–Bueno… ¡Ya me hizo perder otra vez el hilo del relato! Pero no importa, la cuestión fue que algunos meses más –un hermoso atardecer de Otoño–, Gumersinda Arraiza estaba en la puerta de la casona paterna mirando sin ver la calle polvorienta…

–Pero… ¿cómo? ¿Por qué no sigue el cuento por su orden?

–Primero porque estoy apurado por marcharme y después porque quiero ahorrarle la relación monótona de aquel viaje de Pablo desde Manuel Mapú hasta sus pagos, pues, parte de algunos cientos de ojeadas a la carta de la muchacha, no ocurrió nada notable y, para llenar la laguna, tendría que decir como los niños en sus improvisados y fantásticos relatos, a fin de tomarse tiempo para pensar: «…E iba, e iba, e iba…».

–¡Está bueno!

–¡Caramba! El que «iba» era yo, Micha, cuando usted me interrumpió tan inesperadamente… ¿Por dónde iba?

–E iba por donde Gumersindo estaba mirando hacia la calle…

–¡Ah! Eso es… Muchas gracias… Estaba Gumersindo mirando con sus ojos de expresión incomparable, aquella tristeza de calle de pueblo solitaria y sin pavimentar, en donde las hojas desprendidas de los viejos árboles ejecutaban sobre el barro reseco vuelos o danzas sin sentido alguno; cuando el rumor de un tranquear de caballo la hizo volver a la cabeza. Provenía el ruido del lado del almacén de Don Bautista y lo alzaba un malacara grandote, bastante flaco y «trasijao», montado por «uno de poncho», barbudo y melenudo y al que la muchacha no había visto nunca…

–¡Oh! ¿Era Pablo Cosme; era Pablo, verdad?

–¡No!

–¿Cómo que no?

–Era su sombra, Micha…

–¡Oh!

–Sí, cuando como sonriendo al través de un sueño, Pablo detuvo su caballo ante el portón y la llamó por su nombre, Gumersindo, asustada y ceñuda, miró en torno como buscando de dónde podría haber salido aquella voz que le traía un recuerdo y a cuál otra «señorita Gumersindo» podría estar dirigiéndose aquel sujeto inquietante con la cara ennegrecida por las intemperies y casi oculta por una barba tan poblada como polvorienta.

–¡Gumersindo!... Señorita… Soy yo, Pablo Luna… ¿No me recuerda?

–¡No! –Y la muchacha retrocedió varios pasos con los hermosos ojos como agrandados– ¡No!

–Soy Pablo Luna, señorita… ¡Se lo garanto!...

Y ella jadeando de angustia cardíaca y retorciendo sus lindos dedos:

–¡No es verdad! ¡No puede ser!

Él entonces, tan excitado y trémulo como la muchacha, se dejó resbalar del voluminoso apero de su caballo, haciendo caer sin reparar en ello, el cadáver de cierto piche flaco que traía colgado de los tientos y…

–¿Y eso qué es?

–«Dasypus minutus», Micha…

–¡Muy enterada!

–No importa… Lo esencial en este momento de mi relato apresurado es dejar establecido que Gumersindo no reconocía a su amado y que presa del miedo se iba internando en el patio, bajo las acacias, la boquita entreabierta y las manos engarabatadas a la altura del seno:

–¿Qué quiere, qué desea?

Y él, siguiéndola tembloroso y tratando de suavizar en lo posible el bronco tono que había dejado en su laringe la enfermedad o el largo vivir entre los indios:

–¡Óigame, señorita! ¡Como un favor se lo pido! ¡No se me asuste! Soy Pablo Luna y acabo de llegar de «Tierra adentro»…

Ella experimentó entonces algo rarísimo que la hizo retorcerse las manos y mirar hacia todos lados con

expresión indecisa: era como si el espíritu de Pablo estuviese allí... pero... ¿en dónde?... ¿Debajo del piso, entre los mil y un habitáculos de «bichos de cesto» que llenaban las ramas de las acacias en aquella brisa otoñal que hacía aletear levemente un extremo del pañuelo floreado de la muchacha?

–¡No es cierto!... ¡Usted miente! –gritó al fin, con desesperación– ¡Mamá! ¡Mamá!... –y siguió retrocediendo hacia el interior de la casa por una suerte de veredita construida con desparejos ladrillos...

–No le miento, señorita –gemía casi Pablo Luna avanzando hacia ella lentamente y arrastrando –con ruido de panza de iguana sobre el suelo rocoso– las suelas de sus peludos botas de cuero de vaca sin curtir y confeccionadas en el desierto por sus propias y hábiles manos –¡No le miento, señorita, y se lo puedo probar!

Gumersindo (que proseguía respirando anhelosamente, abriendo como un capullo de rosa... relleno de helado de ananá, su fresca boca de virgen sana y dueña aun de todos sus dientes) se detuvo de pronto:

–¡Pruebemeló! ¿A ver?

Pablo hizo entonces un movimiento como para llevar la diestra mano a su tirador semipesado por el uso (cuero de gato montés) pero se contuvo y puesta la dicha mano en la cadera y echado un pie delante del otro dijo con voz engolada y conmovido acento:

–Oiga: acuérdate de mí... Yo te tengo en mi corazón...

–¡Oy!

–¡Muy bien, Micha! ¡Exactamente! Esa misma fue la exclamación ahogada que lanzó Gumersindo al oír las dulces y conmovedoras palabras que tan sólo ellos dos conocían entre las millonadas de gentes que habitaban por aquel entonces la superficie del mundo.

–¡Oh, Luna!... ¡Oh, Pablo!

–Y él con tristeza:

–Sí, señorita: ¡Pablo Luna!

Y ella casi llorando y sin saber qué hacer:

–¡Oh, Pablo! ¡Perdóneme! ¡Dios mío! ¡Qué suerte! ¡Mamá, mamá!

–¡Oy!... Pero...

–¡Sí, sí! Ya sé lo que me va a decir, Micha... A usted, acostumbrada a las maneras del cine, le resultará profundamente fría y tonta la actitud de los dos muchachos, pero yo no tengo la culpa... Cuestión de épocas... Los enamorados... platónicos de entonces no se precipitaban así como así nomás, el uno en brazos del otro como suele verse en el cine yanqui, para besarse interminablemente y luego trasladarse a algún boliche indicado por ella, para tomar «algo fuerte»; pero, según parece, aquel recato de maneras y procedimientos no obstaba para que fueran más tarde ardientes y constantes amadores.

–Sí, pero...

–¡No hay pero ni manzano, Micha! Ese día después de reconocerse, Gumersindo y pablo apenas se estrecharon las manos en presencia de la mamá pero puede estar cierta de que en aquella ocasión el corazón les latía a ambos tan tumultuosa como deliciosamente mientras charlaban quitándose las palabras en la excitación de la embriaguez amorosa que los dominaba...

–... Y yo llegaría a los primeros caldenes en unos veinte días...

–Y yo lloraba y lloraba y nadie sabía nada... ¡Qué desesperación, Pablo! –y la chica levantando los ojos iluminados por su dicha enorme juntaba las manos para repetir una vez más con transporte: ¡Oh, gracias, gracias, Dios mío!

–Está bueno... ¿Y después?

–¡Y después! ¿No lo imagina?

–No...

–Después la visitó algunos meses bajo la estricta pero amable vigilancia materna y quizás... sin poder besarle una uñita pero gozando del bien infinito de contemplar lo que había de ser absolutamente suyo, todo aquel jardín maravilloso que constituyen los múltiples encantos físicos de una bella mujer y, sobre todo, embriagándose con la expresión incomparable de aquellos divinos ojos negros...

–¡Oy!

–¡Se lo juro! Y tan sincera fue siempre la admiración de Pablo Luna por el encanto excepcional que Gumersindo Arraiza podía añadir a voluntad al ya estupendo encanto de sus ojos que, según refieren las crónicas de entonces, tras muchos años de casados y ya padres de hombres, Pablo solía decir aun a su viejecita amada: «¡A ver mis ojazos, reina? Y que ella entonces, mitad en broma, mitad en serio, ponía una vez más en sus ojos, aquella misma expresión inolvidable y única que cuarenta años antes partiera de sus pupilas como un dardo de fuego para ir a iluminar y calentar por vida el corazón de su hombre...

–¡Está bueno... Pero... ¿Y la carta, Cosme?

–¡Ah!... A la carta parece que para que no acabase de deshacerse, la pusieron y guardaron en el fondo de una cajita, hasta que un día... ¡Usted no sabe cómo es la Vida, Michita!

–No…

–Hasta que un día, cierta bisnieta –que ya no se llamaba Gumersinda ni Carmen sino Margot– se apoderó de la amorosa misiva y, como ellos no se atrevieran a quitársela por temor de que llorara, la chicuela traviesa acabó por perderla…

Notas del autor

1 Ver L. V. Mansilla: *Una excursión a los indios Ranqueles.*

2 Munster «Viaje a través de la Patagonia».

3 Munster.

4 La mayoría de las frases y vocablos araucanos del relato pertenecen al *Pequeño Manual del Misionero* que extracta el Presbítero D. Melanesio en su *Etimología Araucana.* El resto, a *Viaje al país de los Araucanos,* del doctor E. S. Zeballos.

5 Hernández, Mansilla, Zeballos.

6 Hernández, Carvallo.

7 Hernández, Mansilla, Carvallo y Goyeneche.

Direcciones útiles

Secretaría General
Rodríguez Peña 764
Tel.: 4815-4826

Asuntos Estudiantiles
Rodríguez Peña 770, 1er. piso
Tel.: 4815-4820

Oficina de Programas Internacionales de Intercambio
Rodríguez Peña 770, 1er. piso
Tel.: 4814-5026

Biblioteca Central
Tte. Gral. J. D. Perón 1818
Tel.: 4371-0422

Gramma

Revista de la Escuela de Letras de la Facultad de
Filosofía, Historia y Letras de la USAL
Envíe sus colaboraciones a:
alsisca@salvador.edu.ar
o a
juanjose.delaney@salvador.edu.ar

LIBROS

***Estética de la emergencia*, de Reinaldo Laddaga, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, 295 pp. y *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, de Claudia Kozak (comp.), Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006, 206 pp.**

En las artes se ha dado, durante el siglo XX, un cambio que amplió sus alcances: una fase de cambio comparable, en su extensión y profundidad, a la transición que tuvo lugar entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX, según afirma Reinaldo Laddaga. El agotamiento del paradigma moderno y sus derivaciones posmodernas resignificó eso que se entendía por arte (y, más específicamente, lo que se entendía por literatura) al tiempo que instalaba un nuevo marco de referencia que implicaba una reorientación del arte. Se trata de la emergencia de una nueva configuración cultural, un nuevo régimen de las artes cuyos alcances y estribaciones permanecen, aún, apenas entrevistos. Se propone hablar de una «edad estética» que, soslayando las poéticas representativas surgidas durante la modernidad y sus presupuestos, trabaja antes con la exploración del espesor de los lenguajes artísticos, «exploración que se fija en objetos destinados a un desciframiento silencioso», destinados a un público notablemente activo.

Estética de la emergencia, de Reinaldo Laddaga (1963) —un libro lúcido aunque de prosa enroscada—, como un paso inicial en el pensamiento de esta época en que el arte admite usos desviantes y hasta no artísticos de sus recursos, trabaja sobre las formas en que este nuevo paradigma, esta nueva episteme, se viene manifestando: proyectos colaborativos que articulan diversos aspectos para la producción de imágenes o escritura, la ocupación de un espacio, nuevas formas de intercambio y la puesta en práctica de formas experimentales de socialización, que Laddaga llama «modos de vida social artificial».

La edad estética desborda ciertas bases surgidas y afianzadas en la modernidad. Una forma en que este desborde se manifiesta es la complicación de sostener los límites establecidos. En el caso específico de la literatura, el siglo XX la enfrentó al límite de su propio campo y, tal vez por primera vez, la obligó a la reflexión sobre su propia esencia, legitimidad y alcances. La pregunta por los límites, cada vez más débiles y porosos, se vuelve necesaria una vez que las fronteras se han desdibujado, que ese turbio borde que separa un sentido de otro se encuentra disminuido o lejano o borroso. La pregunta sobre la especificidad de la literatura se vuelve abismal. Buena parte de las prácticas literarias del siglo pasado puede ser entendida o bien desde esa posición inestable y silenciosa que la enfrentó al vacío de sentido o bien desde el borramiento de los contornos que instauró el problema sobre qué entra o qué no dentro de sus límites institucionales. La cuestión del canon se alinea con esta última cuestión.

Los modos en que el siglo respondió a la pregunta sobre el límite fueron el silencio, en el obstinado encierro en la autorreferencia o bien saliéndose de sí mismo. *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* explora, en nueve ensayos compilados por Claudia Kozak, estas prácticas. Parejo en su conjunto, especialmente notables son los dos ensayos sobre el silencio, como estética y como experiencia de un límite: el de Claudia Kozak, que trabaja distintas experiencias literarias (Matilde Sánchez, Marcelo Cohen, Antonio di Benedetto y otros) que se apoyaron en el vacío que generan tanto el silencio como la proliferación, y el de Marcela Groppo, que estudia la muda relación entre palabra e imagen en el estilo de Marguerite Duras.

Resulta absurdo trabajar con literatura sin cuestionarse sus límites: *Deslindes* es un libro que permite y acicatea tal cuestionamiento.

Javier R. Barquet

***El errático juego de la imaginación en la obra poética de Antonio Tabucchi*, de Daniel Alejandro Capano, Buenos Aires, Biblos, 2007, 263 pp.**

Esta obra de Daniel Alejandro Capano debe contarse entre las mejores de la crítica literaria sobre literatura italiana actual: realizada con rigor científico pero no carente por eso de interés y amenidad, el autor ha vencido las complejas dificultades que entraña el hecho insoslayable de estudiar la obra de un escritor en plena madurez de producción y cuyo talento narrativo sigue expresándose en nuevas y diversas formas, que incluso modifican su perfil literario. Capano ha seguido atentamente el proceso creador de Antonio Tabucchi, y, a su vez, ha desentrañado ese difícil hilo de Ariadna con su propio talento creativo. Así nos ha dado un acabado perfil literario de Tabucchi en todo el espectro de sus posibilidades narrativas; y ha seguido «el errático juego de la imaginación».

La obra, que fue tesis doctoral sobresaliente en la USAL, consta de cinco capítulos, entre los cuales vale destacar dos claramente notables: la relación entre Tabucchi, Borges y Cortázar y los modernos conceptos sobre narratología y, en especial, el estudio crítico sobre el uso del estilo indirecto libre en Tabucchi, según la línea crítica que introdujera Mignón Domínguez de Rodríguez Pasqués.

En suma, esta obra es una efectiva contribución al conocimiento de la actual narrativa italiana y, en este caso, la única que estudia en su totalidad la personalidad literaria de Antonio Tabucchi.

Gloria O. J. Martínez

***Pan de mujer*, de Olga Fernández Latour de Botas, Buenos Aires, Dunken, 2006.**

Ningún otro título habría podido sintetizar mejor la índole de este libro, como *Pan de mujer*. Estamos habituados a juzgar la obra de experta de la autora —por tradición paterna— en cultura gauchesca y tradicionalista, incluso trató una vez de esconder su voz lírica bajo el seudónimo de Clara Flamante, pero ahora este libro, bajo su propio nombre, nos revela un horizonte lírico de insospechados alcances.

Pan de mujer, amasado entre dos «motivos de guerra»: es decir, el pan de la paz, «horneado» en el cálido corazón de una poeta que «amasa» los acontecimientos crueles del mundo.

Con dominio de las formas poéticas, de un suave ultraísmo y colorido y selecto léxico, las composiciones que forman el libro van pintando un panorama interior de altos valores espirituales, aunque la levadura de esta masa poética es ese mismo corazón femenino de poeta, que logra el «pan de mujer», el romance de suave cadencia endecasilábica en el que se resume el valor literario y humano de una obra lírica perdurable. Olga Fernández Latour de Botas, lejos de todo seudónimo, resume una voz suya, inconfundible «pan de mujer».

Gloria O. J. Martínez

***Sobre ella*, de Javier R. Barquet, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2006, 56 pp.**

Tengo frente a mí el primer libro de Javier R. Barquet: prolijísima encuadernación, acertado diseño, inobjetable contratapa de Javier Adúriz y ese título que, desde la nostalgia tipográfica de los caracteres de la máquina de escribir, nos dispara la pregunta inevitable: ¿quién es ella?

Paso las primeras páginas: el epígrafe de Guatavo Cerati me hace esperar una poesía pop emparentada, tal vez, con el rock o la cultura de masas. Empiezo a leer y descubro (con alegría) que mi interpretación era equivocada.

Sobre ella es un largo poema que ha sido separado en pequeños racimos distribuidos en diferentes hojas cada uno. Tal es la unidad del tema, del tono y del ritmo que no podemos detener la lectura hasta llegar a la última página sin dejar trunco el hilo de la poesía. Los versos se encadenan desde el principio hasta el final con fluidez; no hay rupturas, no hay quiebres ni disonancias. Pero sí hay pasión, y mucha. Pasión que se manifiesta en un erotismo sutil, por momentos tierno, que no pierde nunca su efecto (*rigurosamente incierta / se desliza sobre mis dedos // y tras la niebla hace latir la línea)*. Releo, vuelvo al título y pienso en las dos acepciones de la preposición que lo encabeza: se expande el campo de significados.

Adúriz comenta que *Sobre ella* es un breviario de amor. La poesía amorosa nos tiene acostumbrados a ser espectadores de un acto de dos personajes: un yo que dirige palabras de amor a un tú. Este libro sorprende porque el yo le habla al lector a espaldas del tú

que, en ese acto, se vuelve tercera persona: ella.

A través del texto somos testigo de la percepción sensorial y emocional del yo, es decir, de los efectos que ella provoca en el que habla. En los versos inaugurales se instala este punto de vista:

mi voz intuye entre la bruma
palpitante
la palabra que ha de vestirla

Así, ella se va construyendo en la voz de este yo, que la dice por primera vez, como si sólo fuera por y en esas palabras (*en el borde / en la oscuridad / en la sombra líquida)*. Sin nombre propio, ni Laura ni Beatriz (*desnuda, aún / ella)*.

Soledad Castresana

***Calle blanca*, de María Paula Mones Ruiz, Río Negro, 2006.**

El poemario *Calle blanca* de María Paula Mones Ruiz nos pone en presencia de una auténtica calidad poética. Ya desde la atrayente presentación o el diseño de las grafías, este libro nos habla de elevación de miras, de poesía intimista, de profundo sentimiento transfigurado en vivencias poéticas.

En efecto, esa visión de la carátula —nubes, remolinos de nieve en senderos difusos— nos predispone a internarnos en esa «calle blanca», que la poeta recorre en el devenir de su inspiración con su estilo de un ultraísmo depurado, que no es críptico, ni hermético, sino diáfano.

Duele,
duele en mi piel el ser
de mi poesía.
Y yo le duelo a ella...

Sus vivencias se expresan desde la hondura del sentimiento: *Cree la vida verdadera / en el contacto con la muerte disfrazada de vida...*

Hasta los lindes de la filosofía (como sucede en el poema «Fractura expuesta») hasta llegar al confín donde, como dijera Emile Bréhier, se confunden «plegaria y poesía».

Así todo es blanco en esta calle blanca: la altura de las páginas, la atrayente nitidez de los caracteres gráficos y, sobre todo, el significado en clave de los títulos: «Un vuelo va besando», «El ombligo de mi sombra», «Catarsis», «Lenguaje derramado», «Caras de piedra y migajas», que constituye uno de los mayores aciertos de este poemario que prueba una vez más la real vocación de María Paula Mones Ruiz.

Gloria O. J. Martínez

***Eduardo Ladislao Holmberg y la Academia*, por Horacio Reggini, Buenos Aires, Ediciones Galápago, 2007, 150 pp.**

Miembro de las Academias Nacionales de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de Educación y, recientemente, de la Argentina de Letras, el ingeniero Horacio Reggini es un inquieto hombre de nuestra cultura que ha sabido encauzar sus diversos intereses a través de la *praxis,* la investigación y la divulgación. Muestras de sus acciones académicas las encontramos en obras como *Alas para la mente* (1982), *Computadoras: ¿creatividad o automatismo?* (1988), *Los caminos de la palabra* (1996), *Sarmiento y las telecomunicaciones* (1997) y *El futuro no es más lo que era* (2006), realizaciones que revelan al humanista y científico que en Reggini se conjugan.

No es casual que se haya interesado en la vida y la obra de Eduardo Ladislao Holmberg también él hacedor de múltiples facetas. A ese intelectual le dedica este libro y a él se refirió en el discurso de incorporación pública a la Academia Argentina de Letras, el año pasado. Ese discurso –titulado, precisamente, «Eduardo Ladislao Holmberg y la Academia»–, constituyó la base del presente volumen.

Hombre de la decisiva y pujante Generación del 80, del siglo XIX, que dio a nuestra cultura a Eduardo Wilde, Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Lucio V. López y Eugenio Cambaceres, Holmberg fue un notable intelectual, investigador, docente y escritor que luchó por una Academia Argentina de Ciencias, Letras y Artes que fuera efectiva e iluminadora. Creada en 1873, aquel centro fue el predecesor de las actuales Academias Nacional de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Argentina de Letras y Nacional de Bellas Artes.

Tras un breve prólogo de Santiago Kovadloff (en rigor, el discurso de bienvenida a Reggini por parte de la Academia de Letras), claramente identificado con el científico al que destina sus páginas, el autor

pasa revista a los días y los trabajos de quien fue un verdadero visionario cuyos aportes intervinieron en la edificación de la Argentina moderna. Seguidor del científico inglés Charles Darwin y admirador del enorme Domingo Faustino Sarmiento, Holmberg fue, además, un comprometido con el acontecer cotidiano y autor de numerosas piezas literarias. Reggini acentúa la voluntad de ese gran optimista por lograr una unión de los distintos saberes: «Holmberg gozó de una significativa dualidad, ya que armonizó un alma poética con una gran educación y labor científica», especifica el texto que también cita a Miguel Cané cuando en sus *Ensayos* se admiró de quien tuvo «el valor suficiente de publicar un libro en Buenos Aires, que es lo mismo que recitar un verso de Petrarca en la rueda de la Bolsa».

La obra no se priva de destacar, con justicia, los aportes de Holmberg a nuestra literatura. Eduardo Ladislao Holmberg fue, efectivamente, un pionero en formas populares de las letras como el relato policial y la ficción científica; también lo fue en la narrativa fantástica. Creemos, sin embargo, que su contribución es básicamente la del adelantado y que gran parte de su obra literaria es olvidable; de hecho ya ha sido olvidada. Más allá de sus endebles realizaciones literarias importa, en efecto, lo que originó o impulsó. La escritura de quien fue también traductor de, por ejemplo, Arthur Conan Doyle, abunda en afirmaciones inteligentes, preclaras como la que sigue (que Reggini cita) y que da cuenta de una situación que aún perdura: «El siglo XIX nos ha entregado un tesoro inmenso de proyecciones infinitas, demos forma a ese ideal que nos falta. *¡La justicia!* Que pugna por reinar soberana como una aspiración que pasa *de siglo a siglo*.»

Enriquecido con fotografías y grabados, el libro de Reggini logra, en fin, lo que se propone: llamar la atención sobre una figura fundacional de nuestra aún difusa identidad.

J. J. Delaney

El libro extranjero

Fugas de sangre, por Edgardo Vega Yunqué,
Nueva York, Rayo (Harper Collins), 2007, 298 págs.

Nacido en Puerto Rico, en 1936, donde vivió hasta los trece años, Edgardo Vega Yunqué, cuyo padre era pastor Bautista, se mudó con su familia al Bronx, entonces un centro irlandés importante. La influencia celta será notoria muy especialmente en sus últimos trabajos en los que abundan los irlandeses norteamericanos. Y fue precisamente en la Nueva York a la que ama y en la que, ya adulto, fijó residencia definitiva, donde supo de los encuentros y los desencuentros de culturas diversas que contribuyeron a que el colosal país del Norte fuera una nación de naciones.

Vega Yunqué consagró su escritura a la narrativa, publicando alrededor de veinte volúmenes entre novelas y colecciones de cuentos. De entre estas obras se destaca *No Matter How Much You Promise to Cook or Pay the Rent You Blew it Cauze Bill Bailey Ain't Never Coming Home Again,* que conoció el favor no sólo de la crítica (a la que está habituado el autor) sino también el del público.

La historia que rodea la publicación de *Fugas de sangre* es, en sí misma, reveladora de las especiales circunstancias biográficas y existenciales que signan la vida y la obra del autor: descendiente de portorriqueños e irlandeses, Vega Yunqué se sirve de los

ecos de historias familiares para crear una intriga que necesitó contar en la lengua impuesta a los irlandeses y también en español. *Blood Fugues,* así, fue originalmente publicado en Nueva York, en 2005. Al final de la versión castellana el escritor explica lo ocurrido de la siguiente manera: «Aunque mi idioma natal es el español, mi facilidad lingüística yace mayormente en el inglés y casi todo lo que he escrito para publicación se encuentra en ese idioma. El escrito de *Fugas de sangre* no es justamente una traducción ya que el texto en castellano es de mi autoría.» Y más adelante: «Como nuestra penosa situación es ser colonia de los Estados Unidos, es importante mantener nuestra identidad cultural y nuestro legado lingüístico.» No vacila, sin embargo, en admitir lo que el texto mismo exhibe: «Sé con penosa claridad que llevo más de medio siglo usando el inglés y que mi español a veces carece de muchas de las sutilezas que tuviera si mi situación fuera distinta. Sin embargo sigo esmerándome para comunicarme en mi idioma natal.» (Págs. 295-297).

Para el título el narrador utiliza la palabra «fuga» en su acepción musical: una o varias exposiciones a las que sigue un desarrollo. Situada a principios de los ochenta, se trata aquí de la historia de dos familias unidas por el matrimonio: los Romero, portorriqueños, y los Boyle, irlandeses. Un joven de diecisiete años, Kenny Romero, resulta instrumental a los acontecimientos reveladores de secretos y de intrigas que se desdoblan, se multiplican, se entrelazan y terminan mostrando cómo, conocido o no, el pasado siempre gravita sobre nuestras vidas.

Al promediar el libro, un personaje central reflexiona sobre sí mismo y sus hijos:

«La sangre había viajado por miles de años, a través de la historia, desde África y España, desde los indios taínos que habían llegado de Sudamérica a través de las islas del Caribe, de los moros que inventaron el álgebra y construyeron edificios de belleza sin par y calcularon las órbitas de los planetas, y de los negros que habían llegado a la isla esclavizados. Y ahora sus hijos, que además de su sangre llevaban la sangre de vikingos, normandos, anglos, sajones, bretones y gaélicos, una y otra vez, esa herencia duplicándose en torrentes de sangre, de semen y óvulos, rodando y rondando, viajando de una generación a otra, repitiéndose en gritos de placer y en llantos de dolor. 'Carne de mi carne y sangre de mi sangre.' Sabía que había un dicho similar en inglés, pero no podía recordarlo.» (Págs. 114-115).

El relato atrae por las implicancias socio-culturales mencionadas y por la serena humanidad que campea en todo el texto, al que el humor, un efectivo lirismo y la simbólica búsqueda de una vaca perdida en un bosque peligroso enriquecen dándole convincente forma. Pero es en el terreno de la escritura misma donde la narración flaquea: imprecisiones lingüísticas y gramaticales, registros no funcionales al discurso todo, uso inapropiado de preposiciones e incluso errores sintácticos, en efecto, atentan contra la obra y —paradójicamente— muestran el origen profundo de esta peripecia dos veces narrada.

Como tantas piezas literarias nacidas de la inmigración, *Fugas de sangre,* de Edgardo Vega Yunqué, excede la tentativa estética para revelar desde la mera intriga muy hondas preocupaciones que ligan a los hombres más allá de geografías y culturas.

Juan José Delaney

AGENDA

—Edición y crítica textual, literatura argentina

El equipo de investigación, del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras, que ejecuta el proyecto *Narrativa romántica argentina* ha preparado una edición facsimilar y modernizada de *María de Montiel* (1861), novela hoy inhallable de Mercedes Rosas de Rivera.

Fue seleccionada para su inclusión en el *II CONGRESO VIRTUAL* del Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Lisboa, dedicado a *«EDICIÓN DE TEXTOS»* (16 al 25 de abril de 2007). La edición permaneció en la Web cuatro semanas y el resumen puede ser consultado en Internet desde octubre de 2006.

http://www.fl.ul.pt/dep_romanicas/auditorio/II_Congresso_Virtual.htm

El equipo, dirigido por la Dra. Beatriz Curia (USAL – UBA – CONICET), está integrado por la Dra. Hebe Molina (CONICET – UNCu, Mendoza), la Lic. Mayra Bottaro (U. de Berkeley, USA), la alumna de la USAL y ayudante de cátedra Cynthia Dackow y la Correctora Literaria y alumna de la USAL Nuria Gómez Belart.

Actualmente prepara una edición en soporte papel de la novela, con el agregado de estudios, glosario, índices e iconografía.

En 2005 se publicó *Humor inédito en «El Corsario» y «El Talismán» (Montevideo, 1840)*, cuyas autoras son Beatriz Curia, Mayra Bottaro y Soledad Castresana.

En 2004 B. Curia, Mayra Bottaro, Soledad Castresana. *Humor inédito en «El Corsario» y «El Talismán» (Montevideo, 1840)*. Diseño y composición: Beatriz Curia. Buenos Aires, R. Argentina, Auspicio: Universidad del Salvador, Facultad de Filosofía, Historia y Letras, Escuela de Letras., Ediciones Laurel del Sur. CD ROM. 369 p. ISBN: 48722653-1-3.

El trabajo es resultado de la segunda etapa del proyecto *El humor de los primeros románticos argentinos en la prensa periódica de Montevideo*, que dirige la Dra. Beatriz Curia.

La etapa anterior había culminado en 1999, con la publicación de: Beatriz Curia, con la colaboración de Mayra Gisela Bottaro, Cynthia Dackow, Margarita Fernández, Mariana Sández, Cecilia Vizcaíno. *El señor Anrumarrieta y otros escritos satíricos de José Mármol*. Edición crítica, estudios y notas. Buenos Aires (R. Argentina), Universidad del Salvador, Facultad de Filosofía, Historia y Letras. Revista *Gramma*, Anejo I. 172 p.

—Proyecto

«El pasado colonial en la narrativa argentina del siglo XIX: Eduarda Mansilla. Estudio crítico de la novela: Lucía Miranda». Directora: Dra. María Rosa Lojo; investigadora y asistente de dirección: Lic. Marina Guidotti; investigadoras Dra. Hebe Molina, Lic. Claudia Pelossi, Lic. María Laura Pérez Gras, Lic. Silvia Vallejo.

Este proyecto es el resultado de varios años de investigación; se llevó a cabo en el marco del Convenio Institucional establecido entre la Universidad del Salvador y la Universidad Católica de Eichstätt, Alemania.

En este momento el equipo se encuentra en el proceso de revisión final de la edición académica de *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla para su edición en la Colección t.e.c.i. (Textos y estudios coloniales y de la Independencia), de la editorial Iberoamericana-Vervuert.

Además de las notas léxicas, históricas, geográficas, se presentarán fotografías, mapas e ilustraciones que permitirán a los lectores nacionales e internacionales una mejor comprensión de la obra así como también ubicarla dentro de la novela histórica en el Río de la Plata e incluir a su autora en el sistema literario argentino.

Se ha cuidado especialmente el aparato crítico y, en su conjunto, podría convertirse en una obra de referencia para investigaciones en esta área.

—Sobre la obra y la autora

La significación de Lucía Miranda en la cultura argentina excede, por cierto, la obra que puntualmente nos ocupa. Este personaje, que aparece por primera vez en *La Argentina manuscrita* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán, tendrá larga descendencia, historiográfica y literaria, hasta ya entrado el siglo XX. Con Lucía, la «cautiva blanca», la prenda codiciada por dos caciques indígenas, se pone en escena un verdadero «mito de origen». La edición pretende no sólo dar a conocer un libro olvidado, sino mostrar cómo éste se inserta en su secular trayectoria. Entre los distintos textos que recrean este episodio se ha elegido, para su reedición, la obra de Eduarda Mansilla (1834-1892) por su complejidad literaria y el alcance de su reconstrucción histórica y porque, de cuantos escritores abordaron el tema (antes y después de 1860), es la voz de Mansilla la que más interés detenta en la literatura nacional de la que forma parte fundadora.

Cátedra Extracurricular «Ofelia Kovacci»

La Cátedra «Ofelia Kovacci» es un homenaje que la Escuela de Letras de la USAL desea hacer a tan importante investigadora de la República Argentina. Se constituye como el ámbito institucional propicio para desarrollar y transferir hallazgos a través de una serie de investigaciones en el campo de la Lingüística, en especial de la Lingüística Aplicada. Asimismo ofrece asesoramiento en el área específica.

La Directora de esta cátedra extracurricular es la Dra. Alicia María Zorrilla.

➢ El primer proyecto, que se inició en 2004, es la confección de un *Diccionario de construcciones sintácticas del español de la Argentina.*

Objetivos

Emprenderemos la elaboración gradual y circunstanciada de un DICCIONARIO DE CONSTRUCCIONES SINTÁCTICAS DEL ESPAÑOL DE LA ARGENTINA para que el investigador analice la lengua que habla y que escribe, para que tome conciencia de su propia sintaxis y la perfeccione, y para que descubra la riqueza de nuestro idioma a través de las múltiples posibilidades de su realización.

Alcance de la investigación

La obra será un valioso instrumento de consulta y de estudio para lingüistas, traductores, correctores de textos, profesores y para todos aquellos que trabajan con las palabras.

Justificación del proyecto

No existe en nuestro país una obra que se detenga a analizar las combinaciones de palabras que empleamos en nuestra escritura —sobre todo, en los ámbitos profesionales— o en el coloquio. Por lo tanto, su composición es necesaria para analizar detalladamente las estructuras sintácticas del español de la Argentina y para reflexionar sobre las distintas elecciones léxicas que realizan los hablantes.

➢ La cátedra «Ofelia Kovacci» ofrece un servicio de consultas lingüísticas disponible en el siguiente correo electrónico:
alicia.zorrilla@mail.salvador.edu.ar

➢ Para cualquier otra consulta puede dirigirse a la Dirección de la Escuela de Letras:
alsisca@salvador.edu.ar

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
Buenos Aires, República Argentina

AUTORIDADES

RECTOR
Dr. Juan Alejandro Tobias

VICERRECTOR ACADÉMICO
Lic. Javier Alonso Hidalgo

VICERRECTOR ECONÓMICO
Dr. Enrique A. Betta

VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
Dr. Fernando Lucero Schmidt

VICERRECTORADO DE FORMACIÓN
a/c Sr. Rector

SECRETARIO GENERAL
Dr. Pablo Gabriel Varela

FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Esc. Juan C. Lucero Schmidt

Secretaria Académica

Prof. Stella M. Palermo

Directora de la Escuela de Filosofía

Dra. Ana Zagari

Director de la Escuela de Geografía y Ciencias Ambientales

Dr. Luis De Benedetti

Director de la Escuela de Historia

Prof. Javier García Basalo

Directora de la Escuela de Gestión e Historia de las Artes

Dra. María del Carmen Magaz

Director de la Escuela de Lenguas Modernas

Dr. Héctor Valencia

Directora de la Escuela de Letras

Dra. Alicia Sisca

Directora interina de la Escuela de Turismo

Lic. Lorena Villamayor

Director del Instituto de Investigación de Turismo

Dr. Alejandro Torchiaro

Directora del Instituto de Identidad Cultural

Dra. Daisy Ripodaz Ardanaz

Director del Instituto de Investigaciones en Desafío y Emergencias Complejas

Lic. Julio Bardi

Director del Instituto de Investigaciones en Geopolítica, Defensa y Seguridad

Dr. José Paz

Directora del Instituto de Investigaciones Linguísticas y Literarias

Lic. María Elena Cincunegui

Dirección del Instituto de Investigaciones en Sensores Remotos

a/c Lic. Claudia Jiménez

Directora del Área de Extensión

Dra. Viviana Pontiggia

Director de Postgrado

Dr. Mauro Labombarda

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA
Y LETRAS

Año XVIII, Número 44, abril de 2007
Gramma es una publicación interna de la Escuela de Letras
para la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador
Rodríguez Peña 670, C1020ADN, Buenos Aires, República Argentina
Web: http//www.salvador.edu.ar/ua11-7-gramma.htm
E-mail: alsisca@salvador.edu.ar